

Lisa Bonnár

**”Hun var like vakker som Chopins klaverkonsert i f-moll”**

Hvordan kan musikken inspirere kunstnere  
i deres kreative prosesser?

Masteroppgave høsten 2008

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

# Innhold

Til leseren	5
-------------	---

## Kapittel I. HVORDAN BELYSE INSPIRASJONEN VITENSKAPLIG?

<i>Tema, forskningsspørsmål og metode</i>	6
Oppgavens tilblivelse	6
Forskning, avgrensning og mangfold	9
Introspeksjon og differensiering av sterke opplevelser	14
Metodiske problemstillinger	16
Postmodernistiske impulser og krav til refleksjon	17
Forankring i empiri: Utvalg	20
Intervjuformens styrker og svakheter	23
Utfordringer i fortolkningsprosessen	24
Inter-vju og sam-tale-formen som forskning	25
Hermeneutisk eller fenomenologisk tilnærming	27
Skriveprosessen – en ”refleksiv tolkningsprosess”	29

## Kapittel II. INSPIRASJON – EN MYSTISK PROSESS?

<i>Begrepsmessig rammeverk og avklaring</i>	32
Mellom hverdagsspråk og høypoesi	32
Inspirasjon ”light” og den store ”Inspirasjonen”	34
Poetiske og spirituelle impulser rundt begrepet	35
<i>Psykologiske betraktninger</i>	40
Aspekter fra den positivistiske psykologien	40
Aspekter fra den kognitive psykologien	41
Kreativitet og intuisjon – ”besjelede” fenomener?	43
Assosiasjon, bisosiasjon og flow – bindeledd mellom inspirasjon og kreativitet?	46
Nevro-psykologiske aspekter	48
Identitet og meningsaspekter	51
<i>Filosofiske betraktninger</i>	54
Metafysiske aspekter	54
Eksistensielle aspekter	57
Wilbers inspirerende overblikk	58
Oppsummering	61

### **Kapittel III. HVA BETYR INSPIRASJONEN FOR INFORMANTENE?**

<i>Åndelig ståsted</i>	63
"En plutselig åndelig erkjennelse" – "Gud har en skylapp som han trekker unna"	63
<i>Pragmatisk ståsted</i>	65
"Nå får jeg lyst" – "En løsrivelse fra det daglige"	65
"Det angår meg, og den sjeldne opplevelsen husker jeg for alltid"	68
"Så kommer det som et tog – fascinerende, men ikke trolldom"	69
<i>Åndelig og pragmatisk ståsted</i>	71
"Noe som rykker deg ut" – "du finner på noe du ikke hadde før"	71
Det transpersonlige aspektet	73

### **Kapittel VI. HVA SLAGS RINGVIRKNINGER GIR INSPIRASJONEN?**

<i>Menneskelig og medmenneskelig berikelse</i>	75
Anskuelig, intuitiv og åndelig erkjennelse	75
Emosjonell innsikt	77
Intellektuell erkjennelse	80
Musikk som klargjørende medium	81
Musikk som meditasjon	84
Musikkopplevelse som vekker av egne ressurser	85
Musikkopplevelse som døråpner til den barnlige kilde	87
Musikk som kommunikasjon	89
Musikkopplevelsens paradokser: Mot og motstand	90
Konkret eller diffus påvirkning?	93
<i>Kunstformens idéutveksling</i>	97
Form og struktur	97
Rom og romslighet	98
Klang, farge og tekstur	99
Kontraster, variasjon og gjentakelser	101
Bevegelse, energi og dynamikk	102
Musikalske ideer som får nye stemmer	105
<i>Fristilte betraktninger</i>	106
Historiene rundt musikken	106
Musikk som arbeidsritual eller som livets "soundtrack"	107
Erfaringsnære og erfaringsfjerne begreper	109

## **Kapittel V. HVOR LIGGER INSPIRASJONENS FORUTSETNINGER?**

<i>I selve musikken?</i>	111
Bachs balansekunst	111
Absolutt musikk kontra programmusikk i kreativitetens tjeneste	115
Mozarts krumspring og lekenhet	116
Jazzens frie sveis	117
Cohens ekte alvor	117
Hva er viktigst? Komposisjonen, utøveren, situasjonen eller helheten?	119
Genre-avhengighet eller-uavhengighet?	121
<i>I den enkelte lytter?</i>	124
Åpenhet og undring som avgjørende mottakermodus	124
Sensitivitet, intuisjon og sinnsstemning	125
Tro som viktig ingrediens til økt inspirasjon	128
Musikkens inn-flyt-else og det ”autoteliske” mennesket	129
Musikalsk påvirkning i oppveksten	134
Distanse/nærhet til musikken	135

## **Kapittel VI. AVSLUTTENDE BETRAKTNINGER**

<i>Den musikalske inspirasjonens særpreg og generelle trekk</i>	137
I fortettet form	137
Noen refleksjoner rundt metode	144
Likheter og divergens i det empiriske materialet	145
Tverrfagligheten og enveiskjøringen	147
Inspirasjon - et kosmisk sammenfall av tro og glede?	148
Det uutsigelige ved inspirasjonen og de kreative prosessene	149
<b>Etterord</b>	152
<b>Litteraturliste</b>	153
<b>Appendiks</b>	158

Informantenes forslag til musikkstykker med høy inspirasjonsfaktor  
Utviklingslinjene i tabeller  
Bilde av Lise Stigen  
Byplantegning av Jan Digerud: *Homage a Nolli. A city plan.*  
Tekstutdrag fra Jan Kjærstad (1999): *Rand*. Oslo: Aschehoug ( s.184-185).

## Til leseren:

I dette prosjektet har jeg hatt to mål for øyet; å belyse musikk som inspirasjonskilde, og undersøke hvordan kunstnere kan dra nytte av den i deres kreative prosesser.

Det er på sett og vis naturstridig å skulle skrive en masteroppgave om inspirasjon i musikken. Noen definisjoner kan få et vel ”luftig tonefall” med tilsynelatende mindre forankring i virkeligheten, mens andre mer ”moderne” definisjoner kan virke som ”munnslappe potetbetegnelser”, for å bruke forfatteren Faldbakkens formuleringer; fordi de blir brukt til å dekke så mange typer opplevelser. Sist, men ikke minst, kan kanskje enkelte definisjoner treffe rett i inspirasjonens ”åre”.

Jeg har i den første delen av oppgaven, tatt med betraktninger fra forskjellige fagområder; filosofiske, estetiske, psykologiske, åndelige og poetiske beskrivelser av inspirasjonsfenomenet har fått stor plass. Dette teoretiske forspillet har vært viktig, for å kunne gi en omfattende beskrivelse av hva inspirasjon *kan* være, og således vise at den er like mangfoldig som *livet* selv. Denne opplevelsesrikdommen kan nyttiggjøres i den kreative prosessen på mange forskjellige plan, direkte og indirekte, og alt synes å avhenge av den enkelte lytters bevissthetsnivå, livssyn, følelsesregister og tankevirksomhet.

Den naturvitenskaplige forankringen og forklaringen av inspirasjonen, har ikke fått noen stor plass i dette prosjektet. Her har det vært mer vekt på opplevelse enn forståelse. Fem kunstnere; to forfattere, to billedkunstnere og en arkitekt har beskrevet deres musikk-opplevelser, og måten de har hentet inspirasjon fra musikken i deres kreative prosesser.

Prosjektet har utviklet seg til å bli et vekselspill mellom teoristudier, intervjuer og dypdykking i mitt eget indre. Jeg har benyttet meg av den amerikanske filosofen Ken Wilbers integrerte rammeverk til å skaffe meg et overblikk over de forskjellige områder som inspirasjonen omhandler. Dette har vært en ytre rettesnor som fanget opp informantenes ulike *holdningene* til de musikalske fenomen, og det har hjulpet meg i struktureringen av det empiriske materialet, slik at fortolkningene innenfor de forskjellige kunstneriske områdene; billed-, bygge- og skrivekunsten, har fått, etter det jeg håper, en enhetlig presentasjon.

Tittelen på oppgaven er hentet fra ett av Kjærstads essays i *Matrise*, og den viser hvordan metaforer kan få et nytt og spennende innhold, ved å henspille på musikkens karakter. Musikkens egenverdi ønsker jeg på ingen måte å bestride, men det forhindrer meg likevel ikke fra å undersøke musikkens nytteverdi i sammenheng med andre kunstformer.

# I. HVORDAN BELYSE INSPIRASJONEN VITENSKAPLIG?

"Selv senker hun (musen) Gudenes kraft i den enkelte, og så – takket være disse gudbenådede – hefter det seg en kjede av andre inspirerte".

Platon

*Tema, forskningsspørsmål og metode*

## Oppgavens tilblivelse:

Midt i den sandfargede, antikke stuen står jeg og tar et av de store valgene i livet, akkompagnert og inspirert av Mozarts "Voi che sapete" fra Figaros bryllup, og med utsikt over Place du Parlement i Toulouse, sangens by. Det er et slikt øyeblikk som brenner seg inn i hukommelsen, og som er av avgjørende betydning for livet, i hvert fall føles det slik nå. Det kjennes ut som om en flokk gaseller farer gjennom magen min med en oppdrift som kiler meg under nesen, og får meg til å strekke armene ut, opp og rope: "Jeg vil bli sanger"! Seks år senere står jeg på scenen i en fullsatt Grieghall med stort orkester i ryggen og synger Cherubinos arie så kinnene blusser. Den første opplevelsen står veldig klart for meg fortsatt, og berører så mange spørsmål og genererer så mange tanker og følelser. Hvorfor har musikk slik effekt på oss mennesker? Hva er det som skjer inni oss i møtet med musikken, som kan frembringe slik vitalitet, skaperglede og engasjement?

Musikkens virkninger er et sentralt område for musikkforskning generelt og musikkpsykologisk forskning spesielt, så jeg er overhodet ikke alene om å undres over dette temaet. Imidlertid mener jeg at forskningen ofte får et litt for ensidig preg, enten i form av den kognitive delen som stimuleres av musikk, den følelsesmessige, den kulturelle, eller den rent fysiske siden. Sjelden blir det fokusert på det åndelige, spirituelle aspektet ved musikken og hva musikken får oss til å bli og gjøre. Jeg er veldig nysgjerrig på hva musikken kan sette i gang - dypt inni oss - og jeg har lyst til å undersøke nærmere andre menneskers erfaringer rundt musikkopplevelser. Siden jeg er sanger og skuespiller, er det ekstra interessant å spørre mennesker i kunstnerisk relaterte yrker, men ikke innenfor den musikalske verdenen som jeg selv kjenner godt. Jeg vil undersøke *den spontane musikkopplevelsen*, som ikke er farget av musikalske analyser og musikalsk profesjonalitet, slik min egen sterke opplevelse av musikk manifesterte seg før jeg fikk et annet mer profesjonelt forhold til den. Det kan også virke som om andre kunstarter noen ganger inspirerer mer enn den man selv tilhører, fordi

prestasjonskrav, konkurransevilje og en utvidet kritisk sans kan påvirke opplevelsen, og det man holder på med til daglig kan noen ganger virke kjedsommelig og rutinepreget, også innenfor kunstykker.

Det ser imidlertid ut til at musikken står i en særstilling når det gjelder bruksområder og evne til å inspirere. Jeg vil se nærmere på dette fenomenet og således rette søkelyset på *musikken som inspirasjonskilde*, samt engasjere meg i å finne ut mer om musikkopplevelsen til kunstnere som ledd i deres skaperprosess. Det er en stor utfordring å sette ord på et fenomen som har så mange ikke-verbale ingredienser, og det er fare for å virke "overdrevet entusiastisk" som Mihaly Csikszentmihalyi så treffende beskriver sitt lignende engasjement når han utformer flow-opplevelsen (Csikszentmihalyi 1990). Det er imidlertid interessant å komme frem til nye måter å fremme kreativitet og kunstnerisk engasjement på, og undersøke hvordan kunstnere drar veksler på musikken. Jeg brukte selv en metafor for å beskrive min skjellsettende opplevelse, og bevissthet rundt språkvalg er særdeles viktig. I min opplevelse kom jeg i kontakt med en kjerne i meg selv. Noen velger å kalle det "sjelen", andre "selvet", "sann identitet" osv.. Dette står i nær tilknytning til ordet "inspirasjon" som også trenger en presis definering, likeledes hva slags form, karakter og essens denne inspirasjonen har.

Vi mennesker består av kropp, sinn og ånd/sjel - i hvert fall er det én måte å se det på. Jeg vil undersøke nærmere hvordan musikken kan tale til "ånden" i oss. Inspirasjon betyr språklig og spirituelt "å ånde inn" og dette fenomenet kan ha mange lag og fornemmes forskjellig. Nylig ble det skrevet en doktoravhandling (Jensenius 2008), om musikk og bevegelse hvor en av hovedpåstandene var at musikkopplevelsen er multimedial, det vil si at alle sansene involveres. Man "sanser" musikken, og koblingen mellom musikk og bevegelse ligger dypt forankret i oss. For å oppleve musikken maksimalt, ble det hevdet at det er viktig å bevege seg til musikk, og det ble påpekt at å spille luftgitar er en effektiv måte å komme nærmere musikken på (ibid.). Hva så med det *oversanslige aspektet*, det *transpersonlige*, eller det som ikke gripes bare av sansene, men som fornemmes av *vår spirituelle del*? Hva med den "indre" bevegelse? Og hva skjer med vår egen skaperkraft i møte med musikken som evner å sprengte alle rammene og utvider vår bevissthet? Dette er kjernepunktene i oppgaven: musikk som *inntrykk* og *uttrykk*.

Hva er så et inspirert øyeblikk? Hva frembringer følelsen av at denne musikken er "det største som hendte i verden akkurat da" (Ruud 2005), og at forholdet til tid og rom forvandles? Hvordan kan disse høydepunktopplevelsene forklares og hva legger hver enkelt i

dem? Kjennetegn som *uutsigelig, erkjennende, innsiktsfull, flyktig* og *nådegave* er brukt for å skjelne disse opplevelsene fra andre musikkopplevelser som har et mer rent underholdningspreg, og som går inn det ene øret og ut av det andre uten å sette minneverdige spor etter seg.

Å utforske musikkens affektive virkninger på mennesket innebærer å ta for seg både positive og negative reaksjoner på musikalske uttrykk. Pendelen kan også svinge andre veien når man lytter til musikk, og det finnes kanskje noe som burde kalles musikalsk smerte og tiltaksløshet. Jeg snakker om det motsatte av et inspirert øyeblikk, hvor du blir begravd i gamle såre minner og følelsesmessige mønstre, et melankolsk, nostalgisk univers hvor du bader i lidelse akkompagnert av dine pulsslag, hulk og nervøse rykninger, som trekker deg lenger og lenger ned i avgrunnen og gjør deg tyngre og tyngre. Du får for mye musisk medisin og ender med overdose og konstant øresus. Her vil det først og fremst bli fokusert på musikkens oppløftende virkninger, men vi skal jo knytte musikeffekten opp mot økt kreativitet, så vi skal ikke utelukke helt dette mer ”tungsindige” aspektet. Det vil ikke være plass til å gå musikken selv så veldig i sømmene, siden vi allerede har satt fokus på *musikk som opplevelse*.

Det aspektet som vekker størst interesse hos meg er hvordan vi kan bruke musikken som inspirasjonskilde i våre liv - ikke minst i våre yrkesliv, og jeg er nysgjerrig på om den kan fremme kreativitet og vekke oss til bevisste valg i arbeidsprosesser. Det kunne vært utrolig interessant å utforske musikken i møte med en annen og kanskje den viktigste kunstarten av dem alle, nemlig livskunsten: evnen til å uttrykke og være i ekte tilfredshet, sinnsro, harmoni, glede, empati, lekenhet, kreativitet og nestekjærighet, men også å tåle sorg og motgang. Dette ville imidlertid sprengte rammene for denne oppgaven. Kreativitet, fantasi, glede, flyt og lekenhet vil derimot være naturlige faktorer å komme inn på.

Musikkens *ringvirkninger* og *kraft* kan kanskje bære frem en *ny bevissthet* i oss, gjøre oss mer våken i hverdagen og sette ny standard for våre opplevelser. Det er min intensjon med denne oppgaven, å *kaste lys over musikkens ringvirkninger*, og se om det finnes metoder for å bruke musikken mer bevisst i kreativt arbeid. Jeg ønsker å få frem i lyset kunstnerens ”små hemmeligheter” i møtet med musikken. Det menneskelige sjelsliv er komplisert, spennende og dypt personlig i følge Coucheron i Dagbladet 2008. Jeg kan bare føye til et bekreftende ja med mine egne iakttagelser og de historiene jeg har fått et innblikk i. Så hvordan beskrive enkelt noe som er så komplekst?



Jeg vil rette fokus på enkelte bestanddeler av menneskets og musikkens verden, og se nærmere på musikk som *inspirerer*. Det vil selvsagt være nødvendig med en forklaring av begrepet *inspirasjon*, og det igjen er knyttet til begrepet *spiritualitet*, som blant annet er blitt forklart som ”degree of involvement or state of awareness or devotion to a higher being or life philosophy” (Aldridge 2006).

Den positive opplevelsen av musikken vil stå i sentrum, og den vil kretse rundt det åpne spørsmålet:

### ***Hvordan kan musikk inspirere kunstnere i deres kreative prosesser?***

#### **Forskning, avgrensning og mangfold:**

Oppgaven vil med andre ord kretse rundt musikken iboende kraft og hva den *inspirerer oss til*, og valget har falt på musikkens ringvirkninger innenfor kunstformene: arkitektur, billed og skrivekunsten. Hvorfor? Fordi det har vært å undersøke musikkens flersidige appell og bruksområde, og derfor betrakte musikkopplevelsen fra ulike kunstneriske ståsteder. Jeg har valgt den visuelle kunsten med maleri og arkitektur, fordi jeg synes det er interessant å se hvordan et visuelt konsept kan nærme seg det auditive uttrykket. Det har hendt at jeg nærmest har fått en musikalsk opplevelse av å se på en bygning eller et maleri, om jeg ikke vil gå så langt som å beskrive de nevnte kunstarter som ”frossen musikk”. Jeg vil se nærmere på hva slags type påvirkning det kan dreie seg om, og legge forholdene til rette for at analogier som kanskje ikke umiddelbart virker åpenbare, kan få manifestere seg på kryss og tvers av de nevnte kunstmediene. Så har jeg valgt skrivekunsten med representanter fra romantradisjonen, for den samme musikalske fornemmelse har blitt utløst her - når jeg har lest en veldig god bok - og jeg er veldig nysgjerrig på hvordan skrivekunsten drar nytte av musikken. Det finnes også noen særdeles gode representanter fra hver av disse kunstnergruppene - kunstnere som har et sterkt forhold til musikk, og som vet å kunne uttrykke seg verbalt godt, og som har en filosofisk, estetisk, psykologisk og/eller spirituell forankring. Jeg har ene og alene fulgt *lystprinsippet* i utvelgelsen: det jeg selv er nysgjerrig på og ønsker å vite mer om, tror jeg også kan ha en ”smitteeffekt”; entusiasme *er* smittsomt har jeg ikke sjelden erfart. Jeg har bevisst valgt bort kunstarter som koreografi, scene og filmkunst da musikken ofte er en del av kunstverket og dermed får en annen og mer integrert rolle i disse skaperprosesser.

Egne musikkerfaringer vil bli lagt til grunn sammen med intervjuer fra de nevnte yrkesgrupper; i alt fem informanter. Det er viktig å ha en begrepsavklaring (”conceptual clarity”) når intervjuobjektene skal beskrive sine opplevelser. Likeledes er det viktig å finne frem til treffende begreper og teorier som kan brukes som analyseverktøy for å forstå den musikalske inspirasjonens genuine karakter. Er *musikkopplevelsen* en spesiell persepsjon? Tilfører musikken noe nytt, eller vekker den gjenklang og rører ved noe som allerede er i oss? Er det viktig med sensitivitet og åpenhet, musikkpreferanser og smak, eller snakker man om musikkens allmenngyldighet og universelle språk som tar tak i oss uavhengig av vår bakgrunn? Det er med andre ord viktig å være så presis som mulig i å beskrive opplevelsene slik at man lykkes i å fange opp inspirasjonens spesielle betingelser og karakter. Videre vil musikkopplevelsens mangfoldige aspekter bli berørt i tilknytning til kreativitet og kunstneres skaperprosess. Hva som skiller denne formen for inspirasjon fra andre dype menneskelige opplevelser vil bli drøftet senere i oppgaven, men det utgjør ikke noe tyngdepunkt. Musikken står i kraft av seg selv, og trenger således ingen ytterligere sammenligninger.

Tema og oppgavens forskningsspørsmål spenner derfor over et vidt faglig spekter som vi innser. I korte trekk vil jeg si at temaet befinner seg i spenningsfeltet mellom psykologi og filosofi/estetikk. Temaet kan imidlertid også berøre både musikkterapi, sosiologi, antropologi og pedagogikk. For å finne et meningsfylt semantisk nettverk som kan understøttes med forskningsmessige teorier, har jeg blant annet søkt innenfor kognitiv og positiv psykologi, eksistensfilosofien og de nyere filosofisk-spirituelle konseptene til den amerikanske filosofen Ken Wilber. Innledningsvis nevnte jeg inndelingen i kropp/sjel/ånd. Disse begrepene er hentet fra den greskkristne *animal rationale*-tankegangen der bevissthetsnivåene er delt inn i tre grunnstammer: kroppen nederst, så sinnet i midten og øverst der ånden troner. Vi tilhører jo en bestemt vestlig væremåte og har følgelig også et bestemt tankesett, så det er naturlig å velge dette som utgangspunkt. Heideggers innlemmelse av mennesket under «Væren» (Dasein ”væren-her”) er imidlertid også interessant å ta med, for å vise at det finnes andre måter å se virkeligheten på, i en mer enhetlig basert tilnærming. Almaas kaller det «Being» i sin bok *Spacecruiser Inquiry*, og det er også et begrep jeg vil referere til.<sup>1</sup>

Den estetiske dimensjonen har også en naturlig plass, og den vil også være representert i form av min forforståelse som musikkviter og musikkelsker, og danne en basis for hele oppgaven. En viktig forutsetning er at jeg har funnet informanter som er observante

---

<sup>1</sup>På norsk kan man kanskje oversette begrepet til ”værekraft”, et begrep som den blinde sangeren Margrethe Lund fant opp like før hun døde av kreft for bare noen måneder siden.

musikkelskere, og som har latt seg inspirere av musikk. Jeg er ikke ute etter å bevise musikkens universelle kraft, noe som jeg mener er en kjensgjerning, men jeg skal se på enkelttilfeller innenfor ulike kunstykker og den gunstige virkning musikken har på deres arbeidsprosess. Dette mener jeg kan ha overføringsverdi også til andre yrker. Jeg vil allikevel presisere at dette både kan være en styrke og en svakhet ved oppgaven. De autentiske, individuelle opplevelsene rundt musikken kan virke sære og uforståelige for noen, mens de kan virke naturlige og inspirerende for andre eller virke som rene selvfølgeligheter for en tredjepart. Jeg belyser et fenomen som det har vært lite forskning på til nå, og hevder ikke at det vil ha noe allmenngyldighet, men det kan ha potensial i seg til å vekke interesse og nysgjerrighet hos mange, og dermed skape ny oppmerksomhet rundt forskning på musikk. For at jeg skal kunne få et godt sammenligningsgrunnlag mellom kunstartene, ville nok flere hevdet at jeg burde hatt flere informanter. Det ville imidlertid sprengt rammene for en masteroppgave, og egner seg kanskje bedre i en doktorgradsavhandling.

Jeg har likevel valgt å bruke intervju med noen få utvalgte informanter som min viktigste empiriske kilde for oppgaven, og begrunnelsen for dette er at jeg mener det er kvaliteten på intervjuet som teller mest, og ikke antall intervjuede. Dette er ikke en oppgave om statistikk, og jeg mener det kvalitative forskningsintervju er en god innfallsvinkel til å utdype oppgavens kjerne - musikk som inspirasjonskilde – fordi jeg får tilgang til levd liv, erfaringer, opplevelser og hendelser med musikken i sentrum. Metodespesialistene Denzin og Lincoln skriver at forskere som bruker kvalitativ metode studerer ting i deres naturlige omgivelser, der de prøver å ”finne en betydning” (make sense of) eller tolke fenomener ut fra den mening mennesker forbinder med dem. (Denzin og Lincoln 2008). Utgangspunktet mitt er et ønske om å *belyse* snarere enn å *forklare*. Om man får en økt *forståelse* av fenomenet samtidig sees dette på som en berikelse. Imidlertid kan det gåtefulle aspektet i musikken forbli like gåtefullt selv om vi nærmer oss musikken fra de ulike informantenes perspektiver og bakgrunn. Det gåtefulle, er som Adorno sier, tilstede i all kunst ”som sier, og likevel ikke sier, det som den sier” (Adorno 2003:168). Her står uansett informantenes opplevelse i sentrum, og dermed deres subjektive virkelighetsforståelse som ikke kan bestrides, men heller kartlegges.

Det kan synes som om musikk er en av de kunstarter som flest blir inspirert av, og at det er et mønster blant kunstnere at de heller lar seg inspirere av andre kunstarter enn sin egen. Dette temaet vil kun bli belyst i forbindelse med det nevnte forskningsspørsmål, og det kunne i seg selv være gjenstand for en egen undersøkelse. Samtidig kunne det være

interessant å se på musikkens virkning fra et kulturhistorisk perspektiv, for informantene som jeg har brukt reflekterer jo også deres samtid og kollektive kulturarv, men dette blir også bare berørt i korthet og kun i sammenheng med nevnte tema.

Tittelen på oppgaven er en metafor hentet fra ett av Kjærstads essays i *Matrise* (Kjærstad 2006). Det kunne indikere at jeg skal ta for meg ulike metaforteorier. Metaforer er imidlertid kun et litterært virkemiddel blant mange andre, og i dette prosjektet sees det kun i sammenheng med den musikalske inspirasjonen, for det er der vårt fokus ligger. Teoriene knyttes først og fremst opp mot opplevelsen og den kreative prosessen, som jeg har vært inne på tidligere. Et annet moment som kan diskuteres med den nevnte tittelen, er det estetiske fokuset. Slik jeg ser det, skiller det å være ”vakker” seg fra ordet ”pen”, ved at det har en dybde ved seg som sistnevnte ord mangler. Å være vakker betyr at din sjel ”skinner ut i materien”, slik jeg ser det, og da overgår sammenligningen med Chopins klaverkonsert ethvert superlativ, og bidrar til en helt ny verden å se det vakre i lys av, akkurat slik en inspirasjon virker på meg.

Det åndelige univers er mangesidig, jeg vil imidlertid i dette arbeidet ikke omtale ulike religioners syn på inspirasjon og betydningen for dette i ulike kulturer. Oppgaven har således ingen religiøs eller antropologisk profil i slik forstand; for som jeg har sagt innledningsvis velger jeg en definisjon av *spiritualitet* som ligger mer opp mot bevissthetsnivåer, generelle, universelle verdier og overbevisninger. Vi kunne gjerne ha behandlet inspirasjonen i lys av human-etiske prinsipper for den sakens skyld, for et hvert trossystem eller overbevisning bringer med seg spesielle måter å se egenerfaringer på. Et viktig aspekt som Adorno fremhever, er at jo mer konsekvent jeg insisterer på musikkens og opplevelsens åndelige dimensjon, desto mer fjerner jeg meg fra det som skal åndeliggjøres (Adorno 2003).

Jeg ønsker å behandle åpent de ulike grener av psykologien og filosofien. Herunder har vi også religionspsykologien, men den er en undergruppe av psykologien slik vi her velger å fokusere på temaet.<sup>2</sup> Det er også mulig å se inspirasjonen i lys av hva den ikke er (negasjonsdefinering), men det er en måte jeg ikke vil anvende, fordi jeg i utgangspunktet mener at inspirasjonsbeskrivelsene i seg selv er veldig talende og berikende.

Det filosofiske tankegodset vil konsentrere seg om musikk som *inspirasjonskilde for den skapende prosess*, og bevisstgjøringsprosesser rundt språk og begreper som vi da støter på. Ved å rette søkelyset mot deres begrepsmessige bidrag og tanker rundt fenomenet, og

---

<sup>2</sup> Dette gjelder også den østlige visdomstradisjonen og buddhistisk tenkning spesielt, som har en dyp psykologisk forankring.

hvordan man kan nærme seg det, vil det åpne opp for den mangetydigheten jeg tidligere har hevdet. Jeg anser det for viktig å behandle ulike filosofiske retninger rundt det nevnte temaet, for å vise at det eksisterer mange perspektiver, og at det utgjør vår vestlige kulturarv, som vi (informantene og undertegnede) bevisst eller ubevisst er et produkt av. Det vil nok allikevel være behov for å presisere at de grenene innenfor filosofien som er mest relevant her, er de som omhandler metafysikken og eksistensialismen, der temaer av ontologisk (Hva er væren og virkeligheten?) og epistemologisk (hvordan vet vi det?) karakter utgjør et tyngdepunkt. Det vil ikke være mulig å gå inn på hver enkelt filosofers helhetlige visjoner, men kun "sette i sving" ulike tankebaner som tydelig kan knyttes opp mot inspirasjonen som begrep.

Jeg vil også dra nytte av nevrologiske og fysiologiske betraktninger når det gjelder indre tilstander og opplevelser rundt musikken, men det blir et supplement til andre teorier og utgjør ikke noe fundament alene. Det er også en utfordring å forene de ulike teoriene, men noen vidtgående syntese skal jeg ikke begi meg i kast med. Her kan den anerkjente amerikanske filosofen Wilbers integrerte arbeid skape enhet og oversikt i terrenget. Som nevnt tidligere har jeg en hensikt med oppgaven, og det er å bruke musikkens iboende ressurser mer bevisst og da først og fremst i arbeidssituasjoner. Her kunne jeg også tilføye som rekreasjon og som en terapeutisk funksjon, men dette faller utenfor oppgavens ramme. Der er først og fremst for å kunne bedre menneskers vilkår i arbeidssituasjoner og fremme økt kreativitet og flyt. Her har jeg tro på at kunstnere kan gå foran som et godt bevisst eller ubevisst eksempel, for som psykologen May sier, så lever de ut sine fantasier i en større grad enn "vanlige" mennesker (May 1994). Kunstnerne kan på sin side oppnå større innsikt om musikkens potensial ved å få dem til å reflektere mer bevisst over sin bruk av musikk i deres arbeid. Jeg tilhører imidlertid den europeiske forskertradisjon som søker å beskrive fenomener snarere enn å gi råd og legge føringer, så her skal jeg trå varsomt med påstandene og heller benytte meg av antydningens kunst.

Jeg har i utgangspunktet valgt å se på kunstnernes opplevelser av musikken, og ikke ha fokus på musikken selv ved å bruke musikalske analyser. Her vil musikken kun bli belyst og beskrevet ut i fra kunstnernes opplevelser av den. Det vil være en fortolkning av musikken og den fortolkningen skal jeg så nærme meg og analysere, med andre ord en ny fortolkning av fortolkningen. Kan dette ha noen verdi? Faren ved en slik fremgangsmåte er at jeg fjerner meg mer og mer fra kilden, og tillegger kanskje den sammenhengen den opptrer i for stor viktighet på bekostning av musikken selv. Dette kan være en svakhet ved oppgaven, men det

kan også snus til å bli en ressurs. Hvordan? Jo, ved å se musikken i lys av noe annet, så kan musikken fremtre i en ny og uvant sammenheng, og det kan skape nye måter å forholde seg til musikken på.

Det kan ha en pragmatisk verdi å vite hva andre får ut av et musikkstykke, og det kan inspirere oss til å høre på musikk som vi ellers ikke ville ha hørt på. Noen ganger kan musikalske analyser være svært intrikate og spesifikke, og ikke minst subjektive, slik at det kan være vanskelig for andre enn spesialister å forstå seg på dem. På den andre siden kan et for generelt språk rundt musikken føre til lite konkret, ny kunnskap om musikk, så her er vi ved en av de sentrale utfordringene. Jeg som forsker må prøve å få informantene til å uttrykke seg i termer som er genuint for dem i deres forhold til musikk. Her kan poengrikdommen i beste fall blomstre og kaste nytt lys på musikken som ressurs. I verste fall kan klisjeene ta helt overhånd. Det er viktig å være bevisst på denne fallgruven. De kunstnerne som har ordet i sin makt, kan tale i lange flotte vendinger - hvor det verbale i seg selv blir viktigst. Musikken vil da komme i bakgrunnen og de vil også fjerne seg fra sine egne psykologiske dybder, så det er viktig for meg som intervjuer å pensle dem inn på det som virker levd, opplevd og ekte, og hvor musikken har en sentral rolle. Det krever igjen at de åpner seg, og tør å være ærlige om seg selv og sine inspirerte øyeblikk. Det kunne også vært interessant å se på komponistenes egne intensjoner med musikken de har laget, dette vil vi imidlertid bare komme inn på for eventuelt å underbygge informantenes beskrivelser av opplevelsene.

Det er også viktig med en begrepsmessig avgrensning slik at vi skiller inspirasjonen fra det vi normalt vil karakterisere som *ekstase*, som kan sees på som en "ut-av-seg-selv" opplevelse. Litt forenklet sagt kan en *inspirasjon være* en dyp "inn-i-seg-selv" opplevelse. Her vil kanskje noen mene at det kun er en gradsforskjell og ikke en vesensforskjell mellom de to nevnte begreper,<sup>3</sup> så vi skal være varsomme med å trekke noen konklusjoner, men det har vært nødvendig med en klar *innholdsdefinering*, siden inspirasjon blir brukt til å dekke over så mangt og meget.

### **Introspeksjon og differensiering av sterke opplevelser:**

Ved siden av ulike teorier å knytte empirien opp mot, vil det være nødvendig å hente inn faglig kompetanse med henblikk på tolkning og strukturering av mine egne opplevelser av

---

<sup>3</sup>Dette kommer an på det synet man forfekter, for i et enhetlig, ikke-dualistisk syn eksisterer indre og ytre sammen, eller det blir sett på som en illusjon.

musikken. På det feltet har jeg fått hjelp av Carol Gilligan, som undersøker indre realiteter ved å bruke ”objektiv, vitenskaplige 3. persons tilnærminger, og Ken Wilbers integrerte studier som er sterkt inspirert av den buddhistiske tenkningen . Zen-mesteren Suzuki Roshi sier at hvis man har det han kaller ”begynner-sinn”, et sinn som er tomt og åpent, er man mer tilgjengelig for *inntrykk*. Med en spissformulering sier han det slik: ”I et begynnersinn er det mange muligheter, hos en ekspert er det få” (Suzuki 2000). Jeg var nok dessverre mer åpen før jeg ble profesjonell sanger, og jeg vil prøve å gjenkalle de opplevelsene som satte spor. Slik sett har jeg også en personlig hensikt med oppgaven, nemlig å komme ”på sporet av min tapte musikalske spontanitet”.<sup>4</sup>

Jeg vil være varsom med å bruke de klassiske metafysiske begrepene *Væren*, *Gud*, *substans* og *absolutt enhet* i tolkningen av mine egne erfaringer med musikken, fordi det viser seg at det rent akademisk finnes liten dekning for å bruke dem. Med min hang til panegyriske friske fraspark, kan det hende jeg allikevel tyr til (jeg er født i Tyrens tegn) bevisste språkspill i Wittgensteins ånd, for å understreke det spesielle og genuine ved en musikalsk sterk *inspirasjon* og for å understøtte *lekenheten* som musikken oppmuntrer meg til å uttrykke, min bevisste og naturlige *livsform* (*lebensform*). Jeg ble selv inspirert til å skape et nytt konsept hvor musikken ble en viktig del i en foredragsform, på bakgrunn av mine egne sterke opplevelser av musikken. Slik sett fikk også mine egne *musikalske inspirasjoner* et kreativt uttrykk, og denne oppgaven er også et produkt av det. Jeg kommer likevel til å fokusere på tidligere, sterke musikalske erfaringer før jeg ble profesjonell sanger. Grunnen til dette ligger i den antagelse at det er de opplevelsene som er mest autentiske og ekte, og ikke farget av ytre føringer og intensjoner.

En innvending her er jo at beskrivelsen skjer retrospektivt. Hvordan kan jeg beskrive og erindre tidligere opplevelser uten å bli formet av hvordan jeg tenker i dag? Denne problemstillingen mener jeg at jeg har kommet i møte ved grundig introspeksjon knyttet opp mot Almaas’ ”inquiry” og Wilbers integrerte selvutviklingsarbeid som hovedfokus. Mine egne opplevelser kommer jeg til å bruke som et supplement og indre rettesnor. De danner også grunnlaget for min forståelsesramme i tolkningen av informantenes opplevelser. En forståelsesramme følgelig basert på *erfaring og teori*.

---

<sup>4</sup>Her benytter jeg meg av en omskriving av Marcel Prousts berømte roman ”På sporet av den tapte tid”, så assosiasjonene fra litteraturen hjelper meg i så måte til å beskrive musikkprosjektet, så inspirasjonen skjer toveis, og det assosiative preget på hele oppgaven vil være et kjennetegn.

## Metodiske problemstillinger:

Jeg har som nevnt valgt det kvalitative intervjuet, et semi-strukturert intervju, som grunnlag for innhenting av informasjon. Dette gir god hjelp til å komme nærmere kunstnernes opplevelser av musikken sammen med en personlig ”inquiry” for å se mine egne opplevelser i et dybdeperspektiv. Hvis vi i første omgang forholder oss til intervjuene, så vil det si at den subjektive kunstneriske opplevelse blir erindret og fortalt til en utenforstående forsker som stiller relevante spørsmål for å komme til sakens kjerne.

Det er særdeles viktig med ”*en varsom spørre og lyttetilnærming som har til hensikt å frembringe grundig utprøvd kunnskap*” skriver Kvale så treffende (2006:47). Som innhenter av informasjon kreves det en ydmyk, åpen og våken holdning. Det dreier seg også om i tillegg, mener jeg å inneha en *aktiv og kritisk* lytterrolle, hvor spørsmålene bærer preg av at jeg er tilstede med en interesse for akkurat det som informanten snakker om, på *en naturlig måte*, og stiller oppfølgingsspørsmål med empati for nettopp å få den konkrete erfaringen frem i lyset - så presist, utslørt og fritt som mulig.

Det går an å være aktiv, kritisk og varsom samtidig, men det krever *menneskelig modenhet* og er en *balansekunst* det tar lang tid å erverve seg, så kravene Kvale stiller og mine egne, er ikke lette å oppfylle. Det er imidlertid viktig å være klar over disse utfordringene med intervjumetoden. Mitt utgangspunkt er at jeg ønsker å se om det finnes en *felles* kunstnerisk plattform der musikken kan hjelpe oss på vei til å bli mer kreative og kunstnerisk produktive. Da trenger jeg å få tilgang til kunstnernes historier i møte med musikken. De utgjør selve kilden for informasjon, uten dem ingen oppgave. Mine egne opplevelser vil jeg se i lys av eventuelle mønstre som utkrystalliserer seg i intervjuene og etterarbeidet, og som en slags *indre rettesnor* i tolkningen av dem. Siden intervjuformen er halvstrukturert, vil ikke oppfølgingsspørsmålene være klarlagt på forhånd, men følgende spørsmål vil være nødvendig å ha i bakhånd:

- *Hva betyr inspirasjon, og hva legger du i begrepet å bli inspirert?*
- *Har og blir du blitt inspirert av musikk?*
- *Kan du gi meg et eksempel på dette og beskrive opplevelsen nærmere?*
- *Er musikk spesielt egnet som inspirasjonskilde for deg og hvorfor?*
- *Hva mener du spiller størst rolle: atmosfære/sted, musikken i seg selv, din sinnsstemning og/eller noe annet?*



- *Har du noen musikkstykker som inspirerer deg spesielt? Hvorfor?*
- *Tror du inspirasjon henger sammen med musikksmak eller er inspirasjon løsrevet fra det?*
- *Har utøverne eller musikken du blir inspirert av noe til felles?*

Et annet viktig aspekt er å unngå å bli for ledende i spørsmålene, og derfor er åpne spørsmål viktige - et spørsmål som tar tak i en bestemt sterk musikkopplevelse som har satt spor i deres kreative arbeid.

Denne typen intervju blir også kalt med rette ”livsverden-intervjuet” (Kvale 2006). Det er et intervju som ”har som mål å innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene” (ibid.: 21).

I vårt tilfelle vil *livsverdenen* være kunstnernes *skapende liv* og et skille mellom liv og arbeid lar seg sjelden gjøre når det kommer til kunsten. De påvirker hverandre gjensidig og er vevd inn i hverandre, så kunstnernes liv, virke og verdensanskuelse vil være bakt inn i dette begrepet *livsverden*. Hvis vi så hadde sett det fra Heideggers synspunkt, ville *kunstneren og livsverden* være ett uansett. Hans grunntanke var at vitenskapen nok undersøker alle ting og forhold som finnes, men den har glemt hva det vil si å *være* (Næss 1965). Her er han inne på noe som kunne sies å være et mer fenomenologisk utgangspunkt, hvor det viktige er å være åpen for fenomenene slik de umiddelbart fremtrer og unngå teoretiske abstraksjoner (ibid.). Mitt utgangspunkt er å komme så nær kunstnernes musikkopplevelser som mulig ved å være fysisk til stede, fange opp stemninger og stille spørsmål og identifisere meg med informantens livsverden og ”smelte” sammen dette i en tekst. Jeg har prøvd så godt det lar seg gjøre å ikke bli farget av for mange teorier rundt temaet, og har heller satt meg inn i disse etter at intervjuene er blitt gjort. Kvale påpeker også fordelene ved å ha en fersk, ikke forutinntatt holdning når man skal intervju (Kvale 2006). Det lar seg imidlertid sjelden gjøre å være helt objektiv i den forstand at man ikke tar med noe av seg selv i prosessen. Det viktige blir heller å finne ut bevisst hva man bringer inn.

### **Postmodernistiske impulser og krav til refleksjon:**

I følge postmodernismen er kunnskapen intersubjektiv, det vil si at kunnskapen utformes i relasjoner mellom mennesker, skriver Thagaard (2006:41). Dette er generelt, men ikke uten

unntagelser<sup>5</sup>, sett i relasjoner at mennesker utvikler seg, får testet ut sine ideer og virkelighetsoppfatning og kan vokse, så dette aspektet er helt naturlig å fokusere på siden vi tar for oss opplevelser. Å komme opp med ny kunnskap fra en ”egen ensomhet” eller ”eremitt-tilværelse”, er også interessant, men her fokuserer vi på musikken som kommunikasjon og dens virkninger, og derfor er det viktig med den intersubjektive dimensjonen.

Alvesson og Sköldberg understreker i sin bok ”Tolkning og Refleksjon” at det også er viktig med forskjellige innslag:

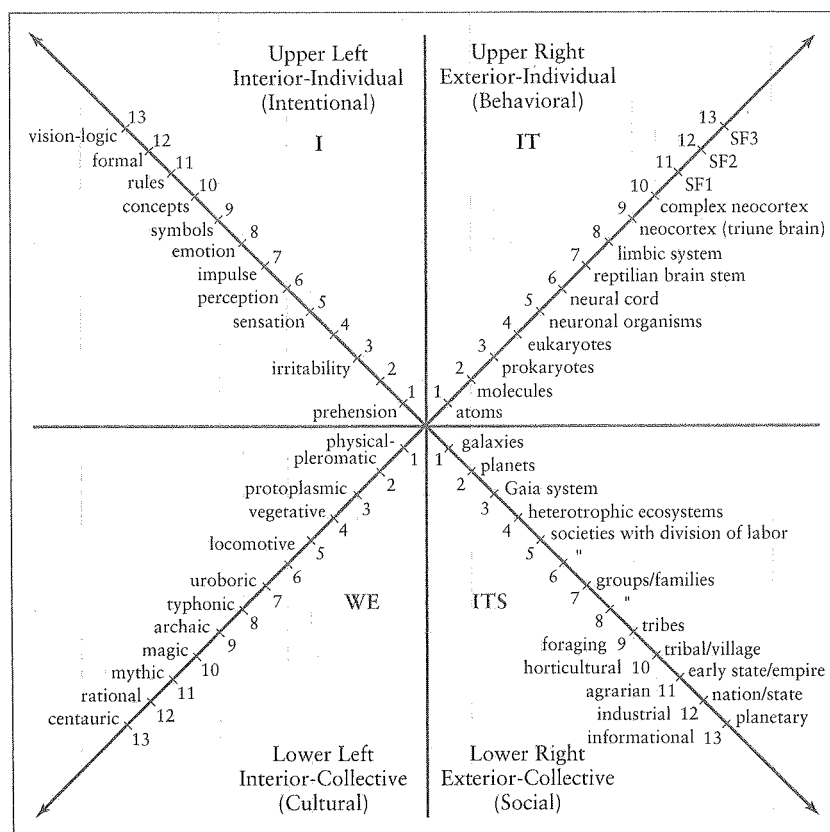
Krav på reflexiv forskning är som vi starkt betonat att man också har med sig andra inslag än den tolkningsnivå som främst betonas. (2007:527)

Å ”åpne opp for mangfold” blir sett på som et kriterium for god forskning, og de kaller det for *pluralistisk-demokratisk* refleksiv forskning. Postmodernismens ideer om ”multipla røster” tas her til inntekt for alle de filosofiske og psykologiske ”røstene” jeg bruker som grunnlag for mine tolkninger (ibid.: 533). Hvordan skal så disse ”røstene” trakteres? Habermas konsensusteori for sannhet åpner opp for at det finnes en ideell diskurs som ”har som mål å komme frem til universelt gyldig sannhet. Dette kommer også Foucault inn på med sin ”diskursorden”. Utfordringen blir da å se hva hvilken diskurs som er mest relevant å bruke i forbindelse med de ulike opplevelser og historiene rundt disse, også for å avsløre de ulike diskursene informantene selv tar i bruk. I ”music and emotion” poengteres tre viktige elementer i den diskursive analyse som kan være spesielt nyttig i musikkstudier, de kalles ”the positioning triad”: a) the story (or content) of an evolving episode, b) the relative positions of individuals in terms of the cultural/social conventions involved in speaking (and listening) during or about the episode, displaying judgements, and/or expressing acts, and c) the social act the episode performs (Harré & Van Langenhove 1999:428). Med andre ord er det viktig å ta tak i selve *historiefortellingen*, der valg av ord og betoning av detaljer blir viktig, for å avdekke det syn som ligger bak, hvilket *kulturelle fundament* dette synet hviler på og hva slags *fortolkning* som ligger til grunn for musikkerfaringen sammen med musikkopplevelsens *sosiale ramme* og den *situasjonen* den opptrer i<sup>6</sup>. Denne ”triaden” kan klargjøre konteksten musikkopplevelsen opptrer i sammen med Wilbers integrerte teori basert

<sup>5</sup> Personligheter som Munch, Darwin og Pessoa, for å nevne noen, er fulle av sterke, ”indre” relasjoner, og får ikke minst ”brynet seg” i sine ”indre” dialoger.

<sup>6</sup> Denzin fremhever også viktigheten av å se på måten personer forteller om sine livsopplevelser på (Denzin og Lincoln 2008).

på de fire ”Quadrants” som beskriver virkeligheten fra forskjellige perspektiver: ”Upper Left Interior-Individual”(intentional), Lower Left Interior-Collective (cultural), Upper Right Exterior-Individual (behavioral) og Lower Right Exterior-Collective (social).



Disse ”kvadrantene” er ytre rettesnorer for å avdekke de sosio-kulturelle og psykologiske faktorer som skjuler seg bak enhver musikkfering. Det er faktorer som avdekkes ved å se på kunstnerens *intensjoner*<sup>7</sup> når de velger å høre på musikk (intentional), hva slags *rolle* de tillegger musikken, og hvordan de tolker musikkferingen (cultural), hvilken *situasjon* den opptrer i (social) og hva musikkopplevelsen medfører i *handling* (behavioral). Her blir det siste aspektet knyttet opp mot den kreative prosessen. Med andre ord bidrar denne struktureringen til å se hvordan fenomenene opptrer fra innsiden, subjektivt og intersubjektivt

<sup>7</sup> Kruse snakker om tre typer tolkninger av et verk; kunstnerens *intensjoner*, mottakers *mening* og *konvensjonelle* holdninger. Intensjonene gjelder i hans sammenheng komponistens, og ikke den som lytter (Kruse 1995:13). Siden vårt prosjekt dreier seg om videreformidlingen av et kunstnerisk uttrykk, og hvordan de kan dra nytte av kunstverket i deres kreative prosess, snakker vi her både om mottakerens *intensjoner* og *mening*.

og fra utsiden objektivt og interobjektivt.<sup>8</sup> Jeg tar med denne inndelingen, for jeg kommer til å bruke dette rammeverket og overblikket senere i tolkningsarbeidet og ved analyse av intervjumaterialet og de ulike teoriene. Jeg kommer ikke til å ta for meg alle de nevnte perspektivene eller ”quadrants” i like stor grad, og hovedfokus vil ligge på det subjektive og intersubjektive planet fordi jeg mener det er betydningsfullt nok til å være interessant i seg selv.

Det kulturelle aspektet poengterer også Sloboda veldig sterkt i sluttkapittelet av ”Music and Emotion”, hvor han påpeker at musikksmaken og stilfortroligheten påvirker sterkt musikkopplevelsen, og er en viktig forutsetning for hvor sterk innlevelsen blir (Sloboda and Juslin 2001). Denne betoningen på den ytre og indre konteksten, og et syn som fordrer en viss forkunnskap om musikken, kan nyanseres ytterligere ved hjelp av Adornos betraktninger om den ”riktige lyttingen”. Den innebærer en ”spontan bevissthet om ikke-identitet mellom helhet og deler vel så mye som syntesen, som forener begge. Han fremhever det ”rene nærværets øyeblikk”, et ”her og nå” som har en ”umiddelbarhet” over seg (Adorno 2003).

Et riktig så befriende syn innenfor den konstruktivistiske forskningen lyder som følger:

Verkligheten er inte fixerad og given, du måste deltaga i dess skapande och säkerställa att verkligheten inte rigidiseras. Håll alltså möjligheterna öppna och alternativten fräscha, och ge den frihet som du själv vil ha – samtidigt som du är omtänksam om dem (Ravn gjengitt i Alvesson og Sköldberg 2007:97).

Dette synet omfavner jeg og det utgjør en utfordring og motivasjon for oppgaven. Utfordring i den forstand at i møtet med informantene dukker det opp flere måter å beskrive musikkopplevelsen på, som jeg ikke har forutsetning for å tolke selv, nemlig når informantene velger å tegne musikkinspirasjonen fremfor å beskrive den med ord, eller når de sier at ord ikke fanger det de har opplevd på en tilfredstillende måte, så de vil heller at jeg skal lytte på musikken de har hørt på, slik at jeg kanskje forstår bedre hva de mener. Eller når de sier at ”du må nesten se på bildene mine, for der er musikken” eller lese det og det avsnittet i boken, for ”der ligger Bach som et assosiasjonsteppe bak”. Jeg har derfor valgt å ta med to skisser og et utdrag fra en bok, kun som kuriositeter og vedlegg til oppgaven, og jeg forholder meg forskningsmessig kun til det som blir sagt, selv om det av enkelte kan virke ”fiksert og rigid”.

---

<sup>8</sup> Her kommer også metodene fenomenologi, strukturalisme, hermeneutikk og etnometodologi på Innsiden og kognitiv vitenskap (autopoiesis), empirisme og system teori på Utsiden.

Kort sagt, jeg vil prøve å balansere mellom teori og empiri, slik at de begge utgjør viktige deler i ”mosaikkbildet og det er kanskje i skjæringspunktet mellom disse at ny innsikt blir avdekket.

### **Forankring i empiri: Utvalg**

Kreativitet er tett knyttet til livsutfoldelse, kraft, glede, driv, vilje og selvrealisering<sup>9</sup>. Gjennom den gjør vi oss synlige overfor verden, og med skapende kunst muliggjør den også en slags utvidet levealder, et historisk vitnesbyrd som overlever oss. Informantene har jeg funnet gjennom en grundig gjennomgang av mine og mine venners kontaktflate, omgangskrets og nettverk, slik at jeg kunne komme frem til kunstnere som er dyktige til å sette ord på sine opplevelser. Dehar et bevisst forhold til musikk og bruker musikken i deres virke og yrkesliv. Jeg har således tatt noen *strategiske valg* (Thagaard 2006). Likeledes syntes jeg det var viktig at informantene har gjort seg bemerket innenfor sitt fagfelt, at de er kulturpersonligheter med en sterk formidlingsevne og skaperkraft. Faren ved dette er at det kunne ha blitt en ganske

homogen gruppe, tilhørende kun et snevert sosialt lag av befolkningen, men jeg tør påstå at vi har fått til et godt tverrsnitt fra den kunstneriske verden informantene tilhører, både med hensyn til sosial bakgrunn, kjønn, alder og religiøs/åndelig tilhørighet.

\*Forfatter Vetle Lid Larsen har et lidenskapelig forhold til musikk, han har ordet i sin makt, er veldig produktiv og bruker musikken bevisst i sin forfatterhverdag, derfor var han et meget naturlig valg.

\*Forfatter Jan Kjærstad er svært opptatt av musikkens kraft og påvirkning og har skrevet essays som belyser dette, og han trenger kanskje ingen nærmere presentasjon.

\*Arkitekt Jan Digerud er en stor jazzelsker som har tilbrakt en hel natt med Miles Davis etter hans konsert hvor de diskuterte deres felles interessefelt tegning. Digerud er en veteran innenfor sitt felt, det klinger musikk fra hans kontor til alle døgnets tider, og han har en egen evne til å formidle hva som skjer der - i møtet med musikken.

---

<sup>9</sup> Kreativiteten er også ofte tilstede under sub-optimale forhold (lidelse, adskillelse, sorg, temporære sinnslidelser etc.). Dette er et tema Kaufmann diskuterer i sin bok ”Hva er kreativitet” (Kaufmann 2006).

\*Billedkunstner Lise Stigen er en leken og energisk kunstner med en sterk utviklet musikksmak og et mangfoldig og rikt vokabular. Hun er meget reflektert og en svært interessant samtalepartner og med sine abstrakte malerier drar hun veksler på det musikalske språk.

\*Billedkunstner Steinar Jakobsen er en ung, eksperimentell, søkende og nyskapende maler som har blitt kjøpt opp av Nasjonalmuséet, og samme dag som intervjuet ble gjort fikk han forespørsel om bandet "Klovner i kamp" kunne bruke noen av hans illustrasjoner på sin nye cd, et levende eksempel på at musikk og malerkunst utfyller hverandre.

De nevnte kunstnerne utgjør det empiriske grunnlaget for oppgaven sammen med undertegnede egne erfaringer. Deres historier utgjør selve kjernen av oppgaven og er helt fundamentale. Oppgaven vil imidlertid bli strukturert rundt temaer og ikke rundt informantenes kronologiske og separate historier. En presentasjon av informantene i starten er med på å yte dem den respekt de fortjener og det gjør det også lettere for leseren å forholde seg til dem underveis. Temastrukturen har utkrySTALLISERT seg i ettertid, når det har kommet frem gjentakende mønster som musikkopplevelsen kan defineres på bakgrunn av. Det har vært viktig å intervju flere fra hver gruppe slik at det har oppstått et sammenligningsgrunnlag og "metningspunkt" (Thagaard 2006), og felles mønstre kunne skimtes. Mangfold og poengrikdom har vært målet, men jeg har også vært nødt til å begrense antallet, så det er kun et tverrsnitt i mangfoldet vi her har kunnet belyse. Dette kan sees på som en svakhet ved oppgaven, for vil jeg virkelig komme til et metningspunkt med så få informanter? Jeg har allikevel vært nødt til å ta med så få, og heller fokusere på dybden i de ulike musikkerfaringene. Jeg håper og tror at det har en verdi i seg selv. Det unike og særpregede ved enkeltmenneskers erfaringer har en verdi og vekker stor interesse hos mange. Dette kan vi også se ved alle biografiene som blir skrevet og lest. Jeg kan allikevel ha en hang til å stille meg spørsmålet: "Hva er det jeg holder på med?" når jeg sitter der og prøver å få mest mulig ut av disse "stakkars" kunstnernes indre musikalske og dype, personlige opplevelser. Dette sees gudskjelov på som positiv selvkritikk og god kritisk forskning i følge Alvesson og Sköldbberg (2008:337), og kan bidra til at oppgavens nytteverdi og dimensjoner får et balansert og realistisk preg.

## Intervjuformens styrker og svakheter:

Hva er det som er fordelaktig ved å bruke det kvalitative intervjuet til det som nå skal undersøkes? For det første, så er det fordi det *fanger opp variasjonen i intervjupersonenes oppfatninger om et tema og dermed gir et bilde av en mangfoldig og kontroversiell menneskelig verden* (Kvale 2006). Musikken i seg selv kan oppfattes på så mange måter og her kommer også *stilfortrolighet* og *smak* inn i bildet, som det poengteres så sterkt i Slobodas *Music and Emotion* (2001). Disse aspektene vil komme klarere frem i et kvalitativt intervju hvor man kan komme med oppfølgingsspørsmål, og uttrykke direkte behov for presiseringer, noe som begrenses ved bruk av spørreskjemaer i kvantitative studier. ”En bra tolkning tvinger människor att tänka till – ock tänka om (Alvesson og Skoldberg 2008:333).

For det andre er det en *fleksibel forskningsmetode* (Thagaard 2006), og fleksibilitet er helt avgjørende i tilnærmingen til både temaet og informantene. Mye kan skje underveis og det er viktig å kunne manøvrere seg fritt i dette nye terrenget siden det er lite forskning på området så langt. Slik jeg er det, vil få føringer, gi større sjanse er det for at vi kan komme fenomenet nærmere slik det fremtrer på ulike nivåer, i sin autentiske form.

Videre er det en metode som preges av en *direkte kontakt* mellom forskeren og det som studeres (Thagaard 2006), noe som undertegnede mener er svært viktig, selv om det også innebærer flere utfordringer. Ønsket som ligger i bunnen av oppgaven er å få større innsikt i musikkens bidrag til kunstnerisk skaperkraft, og da er samtalen et godt utgangspunkt for å se hvordan kunstnerne *opplever og reflekterer over sin situasjon* (ibid.:11).

Den kvalitative metoden egner seg også spesielt godt til å studere *personlige* og *sensitive* emner, skriver Thagaard videre, og hun sier likeledes at den egner seg godt til bruk ved temaer som det ikke er forsket så mye på fra før. Det sensitive aspektet er viktig å være klar over når man skal prøve å få kunnskap om informantenes dype, sterke opplevelser. De åpner nok lettere opp med en ”varsom lytte og spørretilnærming”, som vi allerede har vært inne på.

Intervjuundersøkelser er også ”særlig godt egnet til å gi informasjon om personers opplevelser, synspunkter og selvforståelse, og hvordan de forstår sine egne erfaringer” (ibid.:12). De muntlige overføringene i form av historiefortellinger har røtter langt tilbake i tiden, og det er en naturlig menneskelig egenskap å ville dele med andre hva man har opplevd. Det som kanskje kan oppleves som litt kunstig her er at utenforstående også skal få

tilgang til opplevelser som kan være intime, dype og utleverende. Jeg har derfor et etisk ansvar for å videreformidle det de har betrodd meg på en god, respektabel måte.

Erfaringsnære og erfaringsfjerne begreper (Geertz 1973), er også viktige aspekter å ta med i denne betraktningen. Hvilke ord brukes vanligvis i en musikalsk sammenheng og hva velger andre kunstnere å si om musikalske fenomener som ikke har en spesifikk musikalsk terminologi, men som er trofaste mot sin egen opplevelse av musikken. DeNora i *Music and Emotion* (2001) påpeker at mindre musikalske mennesker har en større tendens til å bruke metaforer for å beskrive sine musikalske opplevelser enn de mer musikalske. Jeg mener uavhengig av dette, at metaforer kan være et godt hjelpemiddel for å beskrive musikk. Det kan på en og samme tid virke utvidende og fritt, og bildene kan treffe godt i beskrivelsen av den abstrakte musikken.

### **Utfordringer i fortolkningsprosessen:**

Det er altså mange fordeler med det kvalitative intervjuet, men bevisstgjøringer rundt fortolkningsprosessen både hos informanten og forskeren selv er særdeles viktig. Hvis dette ikke er tilfelle, vil den innhentede og tolkede kunnskap ikke ha en forskningsmessig verdi. Det er dette som skaper en stor utfordring i hvilke valg og fokus man skal ta i forhold til den nedskrevne teksten som man har samlet inn. Her kommer fenomenologien, kritisk teori og hermeneutikken inn. Alle valg må baseres på vitenskapsteoretisk grunnlag. Slik jeg ser det vil, det være fruktbart å hente elementer fra diskurs og narrative analyser. Hvordan hver enkelt kunstner reflekterer over sine egne musikkerfaringer kan si noe om deres kulturelle bakgrunn, og hva slags innsikt de besitter både om seg selv, sin rolle/funksjon og situasjon. Dette vil knyttes opp mot de ulike psykologiske og filosofiske retningene jeg mener er relevante, for å se om de kan systematiseres, tolkes og kategoriseres på en bestemt måte. Her kommer også Foucaults ”diskursorden” inn som en måte å systematisere stoffet på. Men hvordan vite hvilken diskurs som er den ”beste” for vår belysning? Dette utgjør en av utfordringene. Jeg har tatt et viktig grep med å fokusere på ulike bevissthetstilstander og utviklingslinjer, og således tatt for gitt fenomenet ”bevissthet”.

Sist men ikke minst påpeker Thagaard det kreative aspektet i selve metoden og at den knyttes opp mot den enkeltes forskers *evner, kvalifikasjoner og erfaringsbakgrunn*. Her er jeg også fristet til å tilføye *intensjoner og holdninger*. Alle disse elementene utgjør et komplekst



bilde som man skal manøvrere seg gjennom bevisst og gjøre forståelig for utenforstående. Og som Nietzsche sier: ”Erkjennelse er et kunstprodukt” (Berg Eriksen 1994:490). Jeg vrir litt på det og sier ”Ny erkjennelse er et livsverk”.

Det kreative vil her også kunne bety at forskeren har evne til å overraske seg selv med å tenke i uvante baner. Det eiendommelige aspektet ved tolkningen blir sett på som et viktig element i kritisk forskning:

Obekantgörandet innebär att se tingen inte som naturliga eller rationella utan som exotiska og godtyckliga, som uttryck för handling ock tanke inom stelnade, konformistiska mönster (se Alvesson og Sköldberg 2008:337)

Siden prosjektet er tverrfaglig, er det stor sjanse for å møte på nye måter å se og bruke musikken på, og det er en stor fordel når det gjelder å vekke til live kreativitet. Det tverrfaglige kan belyse likheter og ulikheter mellom kunstartene, skape større kunstnerisk perspektiv, og således få oss vekk fra det Heidegger kaller ”værensglemsel” (Heidegger, gjengitt i Kruse 1995:12), der vi sentrerer mer og mer rundt vår egen kunstneriske ”navle”.

En annen større utfordring som man lett kan støte på i kvalitative studier, er hvorvidt man kan være informantene tro, når man ”klipper og limer” i deres opplevelser, for å svare til forskningens krav om en systematisering og ny forståelse av de fenomen som skal studeres. Det vil alltid være mange måter å systematisere på, og man må ta mange valg underveis. Hva skal man ta med og hva skal man utelate? Hvordan kan man være sikker på at man tar de ”riktige” valgene, og inviterer forskningsmessige valg fremfor personlige valg til inspirasjon? Disse spørsmålene får man kanskje aldri fyldige svar på, så man må innfinne seg med det faktum at man aldri helt kan gripe virkeligheten med det redskapet man har for hånden: tolkninger av historier og begreper. Den kvalitative metode har derfor også sine begrensninger. Samtidig lever vi fremdeles i en tid hvor ikke-fysiske realiteter lett får et uforklarlig og mystisk stempel, og hvis oppgaven skal ha noen forskningsmessig verdi, bør det som studeres også ha forankring i teori og ikke bare bli til en eksotisk fri tolkningskunst.

### **Inter-vju og Sam-tale-formen som forskning:**

Som tidligere nevnt er det kvalitative forskningsintervjuet en form for samtale. Den har visse likhetstrekk med andre former for samtaler som den dagligdagse samtalen, den filosofiske

diskurs og den terapeutiske samtalen. Kvale skriver at forskningsintervjuet er basert på den hverdagslige samtalen, men skiller seg ved at den er en *faglig* samtale og ved at forskeren definerer og kontrollerer rammene for samtalen. (Kvale 2006). En forutsetning for å velge det kvalitative forskningsintervjuet som metode er en grunnleggende tro på samtalen som en epistemologisk kategori: ”det er den menneskelige interaksjonen i intervjuet som produserer vitenskapelig kunnskap”(ibid.:28). Kvale deler opp ordet ”intervju” til sine to bestanddeler *inter views*, for med dette å vise at kunnskap oppstår i feltet mellom ulike syn.

Det er en utveksling av synspunkter mellom to personer som samtaler om et tema av felles interesse. Han skriver videre:

Der er et vekselspill mellom de som vet og det som vites, mellom de som konstruerer kunnskap og kunnskapen som blir konstruert (loc.cit.)

Når jeg intervjuer informantene er det ikke for å avdekke en autentisk, fastlagt sannhet. Snarere er det slik at kunnskapen konstrueres gjennom samtalen og at det er ”meningsfulle relasjoner som skal tolkes” (ibid.:25). Her er jeg fristet til å ta med Heideggers sannhetsbegrep som ikke omhandler overensstemmelsen mellom utsagn og saksforhold, men som dreier seg om ”å finne sin egen oppfatning av tingene, i ens utsagn om dem, eller generelt, i ens forståelse” (Fløystad 1993). Her er det altså distinksjonen i den hermeneutiske sirkel, mellom helhet og del, mellom ”kontekstforståelse og forståelse av enkeltutsagn, eller mellom situasjonsforståelse og forståelse av de ting eller saksforhold som er relevante for situasjonen” (ibid.:90).<sup>10</sup> Utspøringsmetoden kan vi gå helt tilbake til Sokrates tid for å finne kimen til. Han stilte spørsmål til sine studenter med nysgjerrig åpenhet, og slik fikk han selv utvidet sin egen og studentenes forståelsesramme. Kvale poengterer imidlertid at Sokrates tilhører en bestemt erkjennelsestradisjon med troen på at mennesket er en udødelig og gjenfødt sjel, hvor læring bare er gjenkjennelse av det sjelen allerede vet. Uansett, har man en holdning om at man allerede vet, vil man ikke avdekke nye aspekter ved et fenomen. Det tror jeg Sokrates var klar over og det får ikke Almaas i sin bok *Spacecruiser Inquiry* (2002) understreket mange nok ganger. Den vitenskaplige og menneskelige åpenhet er derfor en meget viktig forutsetning for å avdekke nye aspekter ved et fenomen. Samtidig kan de åpne spørsmålene være med på å la informantene selv forstå sine opplevelser og erfaringer på en ny måte, mens

---

<sup>10</sup> Heidegger bruker også bindestreken på en kreativ måte, for å binde sammen ting som kanskje ikke opplagt sees på som en enhet, noe jeg har blitt inspirert av.

informantenes fortellinger gir intervjueren ny innsikt. Dette vekselspillet kan man ta med seg videre til å gjelde denne teksten og den som leser den.

Jeg skal prøve å ”manøvrere mellom den frie spontanitet i en ”ingen-metode-basert” tilnærming og de rigide strukturene i en ”bare-metode-basert” tilnærming (Kvale 2006:27). Den personlige relasjonen og kunnskapen som produseres vil være en rød tråd også gjennom dette prosjektet (ibid.:28). Det er viktig å være bevisst på at her er jeg fagpersonen innenfor musikk (med min sangbakgrunn) og som intervjuer (med studier i metode) og kan dra nytte av dette i min måte å stille spørsmål om musikken på. Samtidig er det viktig å ikke legge føringer på informantenes spontane opplevelse (som ikke har en profesjonell musikalsk bakgrunn), og la den fritt få sitt utløp i ord og uttalelser. Slik sikres økt forståelse for sider av deres dagligliv og kjennskap til deres perspektiv (ibid.:37).

Jeg vil fremheve *mangfoldighet, romslighet, visdom og klarhet* som viktige egenskaper ved god kvalitativ forskning i tillegg til Kvales bevisstgjøring rundt termer som *livsverden, mening, deskriptivt, spesifisitet, fokusert, følsomhet og positiv opplevelse*. Denne bevisstgjøringen vil jeg ta med meg inn i det Kvale kaller *circulus fructuosi*, og på den måten komme inn i den hermeneutiske sirkelen på ”den riktige måten” (ibid.:215).

### **Hermeneutisk eller fenomenologisk tilnærming?**

Jeg svarer på dette spørsmålet med et nytt spørsmål: Hvorfor sette disse kunnskapstilnærmingerne opp mot hverandre? Jeg velger å ha et mer *integrert og komplementært* syn på hvordan man ser på kunnskap og kunnskapsteoriene i likhet med Wilber. Jeg ønsker å dra veksler på de ulike retningene, og fange opp deres styrker og svakheter, slik at bevisstgjørings-prosessen blir så omfattende og klargjørende som mulig. En utopi? Med utgangspunkt i *inspirasjonen* som en ”*state of consciousness*”-erfaring, en *peak-experience of a higher state* (Wilber 2007:75), har vi med dette sagt at det finnes en *bevissthet* og at *fenomener* viser seg for denne *bevisstheten* (for å bruke den norske betegnelsen av ordet), og at det er en *erfaringsbasert* opplevelse i et slags hierarki.

Vi kan som sagt ikke basere oss på metafysiske postulater alene, slik den mystiske visdomstradisjonen ofte gjør det, så vi trenger empiri, en *interior empiricism* (1. Persons erfaring, fenomenologisk tilnærming). Vi trenger også å koble denne indre erfaring med *structures* (3. persons forsøk på å finne mønstre av den nevnte erfaring, strukturalistisk tilnærming), hvor begge disse går inn under Wilbers kategori *Upper-left Interior-Individual*

Så trekkes inn det som sistnevnte har gruppert under *Lower-left Interior-Collective*, nemlig den *kulturelle konteksten* som fenomenet *inspirasjon* opptrer i (*hermeneutisk tilnærming*). Sistnevnte metode er viktig for å få bukt på det Wilber kaller *intersubjective ignorance* (ibid.:48). Det er alltid viktig å bevisstgjøre det syn (*view*) som erfaringen beskrives på bakgrunn av, og vi skal se inspirasjonen i lys av dette<sup>11</sup>.

Vitenskapshistorikeren og -sosiologen Thomas S. Kuhn hevder i boken *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) at all vitenskap handler mer om å sosialiseres inn i bestemte oppfattelser og forestillingsformer, "paradigmer" enn om tilegnelse av stadig mer kunnskap langs en rasjonell vei av prøving og feiling. Et paradigmeskift skjer når blikkretning og interesse endres (ibid.). Så min streben består heller i å bli klar over hva jeg bringer med inn i tolkningene av intervjumaterialet, i stedet for å tro at jeg helt kan eliminere min *delaktighet*.

Det er som sagt viktig å være bevisst hva man tilfører av seg selv i prosessen med å forstå et fenomen. Habermas og Foucault kaller dette vår egen *forforståelse*. Sistnevnte snakker også om en «transformation» i møte med det historiske materialet, her musikken («L'Archéologie du savoir» 1969). Det kvalitative forskningsintervjuet har ulike innfallsvinkler alt ettersom hvilken forskningstradisjon man tilhører, og struktureringen kan variere. Som nevnt vil jeg bruke "det halvstrukturerte livsverden-intervjuet" (Kvale 2006). Det befinner seg mellom *beskrivelse* og *tolkning*. Kvales bruk av begrepene *livsverden* og *fenomen* gir assosiasjoner til fenomenologien, uten at det vil si at han tilhører ene og alene den leiren. Det er snarere en betoning av informantenes egne erfaringer som ligger til grunn. Fenomenologiens rent *deskriptive* preg er problematisk i den forstand at man bringer alltid med seg sin verdensanskuelse og tolkning i det som skal beskrives, selv med det mest åpne og inkluderende utgangsholdning. Heideggers syn på at også det beskrivende er en fortolkning, tar Van Manen konsekvensen av og ser på fenomenologien som beskrivelse av den erfarte *meningen* mens vi erfarer den (Van Manen 2003). Ved å bruke begrepet *mening* er det allerede antydning et fortolkningsperspektiv.

"Lived experience" (den levde erfaring) danner utgangspunkt for de ulike fenomenologiske ståstedene, og det er en erfaring som alltid tar utgangspunkt i folks livsverden. Sannhetsgehalten av erfaringen er således koblet opp mot den forståelsen

---

<sup>11</sup> Det er således viktig å definere hva vi legger i begrepet *bevissthet*. I følge bokmålsordboken, er det snakk om 1. viten/erkjennelse, eller mer generelt 2. Våken tilstand med normal sjelsvirksomhet". Jeg vektlegger klarhet og tilstedeværelse, som er egenskaper ved bevisstheten, i motsetning til å være *bevisstløs*, og ser på viten og erkjennelse som noe bevisstheten fylles med.

informantene har av sine egne erfaringer, og dermed blir distinksjonen mellom opplevelse og virkelighet ikke så viktig (Alvesson og Skoldberg 1994, Van Manen 2003). Hvordan verden umiddelbart fremtrer for oss, utgjør etter min mening en fruktbar innfallsvinkel for dette prosjektet (Van Manen 2003:9). Bakgrunnen for dette synet er Husserls beskrivelser av livsverdenen som den originale, *pre-reflekterte*, pre-teoretiske holding. Jeg synes imidlertid at den *reflekterte* holdning er vel så interessant, selv om jeg vet at våre ubevisste sider kan dominere vår adferd i stor grad. Van Manens innfallsvinkel med sin hermeneutiske fenomenologi gir dermed større meningsfylde, med sin "systematic attempt to uncover and describe the internal meaning structures, of lived experience" (ibid.:10).

Som sagt innledningsvis velger jeg å se på hermeneutiske og fenomenologiske særpreg som mer komplementært vis enn som absolutte motsatser, jamfør Palmer (1969). Jeg vil nok allikevel presisere at innenfor den hermeneutiske tradisjon tilhører jeg nok mer den "aletiske" hermeneutikken, ved at jeg ser på prosjektet som en prosess der jeg skal "avsløre" visse trekk ved musikkopplevelsen eller en prosess som innebærer "uppenbarande av något som er dolt" (Heidegger 1993). Sistnevnte sier at fenomener ikke nøyaktig er det samme som kjensgjerninger, for ofte er ikke fenomenene *gitt* uten videre. Den greske betydningen av ordet "Fanomai" er "å vise seg eller "å komme til syne". De må allikevel i følge Heidegger "avdekkes, avsløres og blottlegges (Berg Eriksen 1994:528). Da er vi allerede inne i den hermeneutiske tenkemåte.

Jeg vil "oscillere" mellom en forståelse av del og helhet i tråd med den hermeneutiske sirkel, og se på materialet på en kritisk måte, for å kunne avsløre mekanismer som kan ha konsekvenser for hvordan man opplever musikken. Jeg identifiserer meg riktignok mer som en "perledykker" enn Kvaless "gruvearbeider" og "reisende" som metaforer på forskerens rolle i intervjuprosessen (Kvale 2006). Det indikerer at jeg skal ikke prøve å forandre på noe underveis, og heller ikke stille meg passiv til det som observeres når ny innsikt melder seg på banen. Det er imidlertid ulike syn på kunnskapsdanningen ved å se kunnskap som noe "gitt", eller som noe som konstrueres. Virkeligheten er mer sammensatt enn disse dualistiske tenkemåtene mener jeg, og den kan ofte være paradoksal, udefinerbar og ha ulike "innsiktslag" akkurat som musikken selv har en vertikal (harmonisk) og horisontal (melodisk) struktur. Disse grunnleggende aspektene kan improviseres over i det uendelige. Slik sett har jeg med meg den fenomenologiske betraktningssmåten som "unngår all reduksjonisme" (Berg Eriksen 1994:537). Med dette mener jeg at inndelingen objektiv/subjektiv kan virke noe

kunstig og abstrakt og jeg sier ”ja takk, begge deler”, eller velger å se det mer fra et Heideggersk univers hvor det ikke finnes en slik distinksjon.

### **Skriveprosessen – en ”refleksiv tolkningsprosess”:**

Et annet interessant aspekt som van Manen bringer inn, er refleksjonen rundt selve skriveprosessen:

Writing fixes thought on paper. It externalizes what in some sense is internal (...) As we stare at the paper, and stare at what we have written, our objectified thinking now stares back at us (Van Manen 2003:125).

Her tar han for seg distinksjonen mellom den indre tanke og den ytre tekst, og hva dette kan bidra med i refleksjonsprosessen når jeg skriver, og i siste instans leser teksten som jeg har skrevet ned. Refleksjonen skjer retrospektivt og teksten kan bidra til å gjøre meg oppmerksom på hva jeg ønsker å formidle videre fra min egen og informantenes erfaringsverden.

Det starter alltid med en ”forforståelse”, og jeg tør påstå at vi blir enda mer bevisst på dette mens vi skriver og tolker andres syn og tanker. Musikkforskeren Guldbrandsen beskriver fenomenet med at vi allerede på det tidspunktet ”alltid allerede har forstått en hel verden” (Guldbrandsen, gjengitt i Berre Persen 2005:16). Tar vi i bruk Camus ord for virkelig å trekke det helt ut i den retningen, så er det å puste ”å avsi verdidommer” (Camus gjengitt i Fløystad 1993). Det vil si at både jeg og informantene er ”preget” av vår egen ”conditioning”<sup>12</sup> og samtid, og det er det viktig å få frem. Likeledes er denne forforståelsen ikke en statisk mekanisme, men den kan forandre seg etter hvert som erfaringsgrunnlaget vårt blir utvidet, og slik skapes det en hermeneutisk sirkel av alle opplevelsens bestanddeler. Det viktige her, er i følge Heidegger ikke ”å gå slik opp” i opplevelsen at man ikke klarer å reflektere over hva som skjer (Fløystad 1993). Dette er en viktig premiss når informantene skal snakke om sine erfaringer med musikk, og det er også viktig i selve skriveprosessen. Det kan allikevel ikke kreves at informantene skal ha en helhetsforståelse av sin erfaring, men delforståelsen kan være fruktbar i seg selv.

Dette gjelder også for min egen tolkning av deres erfaringer. Det vil bli bruddstykker som jeg systematiserer og setter inn i en ny helhet, basert på teorier og refleksjon. På den ene

---

<sup>12</sup> Jeg velger det engelske ordet ”conditioning”, for jeg synes det favner så godt all indre og ytre påvirkning.

siden viser skrivingen at vi nå kan se eller forstå noe, samtidig viser den sine begrensninger. Så slik sett blir det en ”reduksjon” av virkeligheten om man vil eller ei. Det oppløftende her er at til tross for denne ”reduksjonen” så skjer det noe nytt: Gjennom ”a complex process of rewriting (re-thinking, re-flecting, re-cognizing) (Van Manen 2003:131), kan vi se nye perspektiver og sider, og det igjen kan skape store dybder i teksten og synliggjøre nye sammenhenger.<sup>13</sup>

Ved å koble forskjellige kunstnergruppers opplevelser av musikken opp mot hverandre og se dem i lys av ulike filosofiske og psykologiske teorier, vil det være rom for mangfold. Samtidig vil jeg ikke begrense meg selv til å være et ”registreringsapparat”, som Adorno kaller det, og jeg vil ta med mine egne betraktninger og refleksjoner rundt fenomenet. Ved å velge mange ulike teorier å se *musikkinspirasjonen* i lys av, er det mulig å bryte ut av bestemte referanserammer, og se hva de ulike teoriene ikke klarer å beskrive alene. Dette er med på å yte rettferdighet til den mangfoldige *virkelighet*. Bredde og variasjon er viktige ingredienser i refleksiv tolkning (Alvesson og Sköldberg 2007), både når det gjelder språklige virkemidler, tolkning av data og teoriene som danner grunnlag for kategoriseringer. Dette kan visst ikke understrekes mange nok ganger. Vi kommer da på et nivå som kan kalle *metateori*, som ikke bare er opptatt av ”filosofiska djupsinnigheter” (ibid.:489), men som er ute etter bevegelse mellom ulike filosofiske teorier og mer ”empirinæra element i forskningen” (ibid.:489), slik at man ikke fester seg til en bestemt posisjon. Det er med andre ord i ”relasjonene” og ”skjæringspunktene” mellom alle de ulike betraktningene at refleksjonen kan få spillerom.<sup>14</sup> Det er kort sagt i ”spänningsforholdet mellan empiriskt stöd og friheten att uttrycka något kreativt” at den empiriske forskningen kan uttrykke poengrikdom (ibid.:539). Dette har jeg hatt som et mantra under hele skriveprosessen.

Musikk som *intuitivt inspirerer* til *kreativitet*, kan sies å være en kjede av gunstige vilkår som møtes. Som Kvale skriver så kan også intervjuforskningen være en kunstart i seg selv ”hvis det blir utført riktig” (Kvale 2006). Det kan bli en slags ”kjedereaksjon” i positiv forstand: *kunst blir kunst blir kunst*.

---

<sup>13</sup> Forfatteren Jon Fosse snakker om skrivingen i sitt essay ”Frå telling via showing til writing”, der tenkningen dreier seg mer om bevegelser enn formal, logiske strukturer, hvor det å forstå er det samme som å gripe den rytmiske bevegelsen i skriften (Fosse, gjengitt i Kjærstad 2007). Jeg tar med denne nye, og utfordrende epistemologien for å påpeke at den vitenskaplige tilnærmingen fremdeles befinner seg milevis fra den kunstneriske sfære. Samtidig kan den estetiske suvereniteten til sistnevnte, virke uforklarlig og fremmedgjørende for andre igjen (Gadamer, gjengitt i Kruse 1993), så ingen skal ha det siste ordet.

<sup>14</sup> Dette er også Ken Wilbers poeng med sitt overordnede ”metaperspektiv”. Det tar for seg de ulike perspektivene og standpunktene til de respektive grenene innenfor østlig visdomstradisjon, vestlig filosofi og psykologi, som vi som sagt skal bruke i forbindelse med det empiriske materialet.

## II . INSPIRASJON – EN MYSTISK PROSESS?

”Alt som er dypt, elsker å maskere seg”.  
Nietzsche

### *Begrepsmessig rammeverk og avklaring*

I dette kapittel skal jeg presentere ulike syn på hva inspirasjonen betyr rent språklige sett og hva slags type ”berikelse” inspirasjonen medfører. Disse tolkes forskjellig alt ettersom hva slags ulike psykologiske, åndelige, estetiske og filosofiske ståsteder man har. Det legges ikke opp til noen bestemt ”diskursorden”, men Wilbers spirituelle teori vil fungere som en slags ”overbygning”.

### **Mellom hverdagsspråk og høypoesi:**

Inspirert av Wittgenstein, vil jeg ha fokus på hverdagsspråkets betydning av ordet *inspirasjon*, slik det brukes i Norge i vår samtid. Selve ordet kommer fra det latinske *inspirare* som betyr *å ånde inn* og det kan knyttes opp mot *spirit* og den åndelige, religiøse betydningen *å fylle med sin ånd*. Det synes imidlertid som om den åndelige siden av ordet er tonet noe ned slik folk bruker ordet i dag. Etter min mening er det en viss fare for å utvanne betydningen av ordet *inspirasjon* siden folk legger så mye forskjellig i det og bruker det i så mange sammenhenger, men som Wittgenstein ser det, så har ikke ordene i utgangspunktet noen klar avgrenset betydning, så den utstrakte bruken må vi bare ta med i betraktningen. Her kan vi få mer hjelp fra konteksten – i Foucault og Heideggers ånd - for å komme nærmere en avgrensning.

Hva legger vi så vanligvis i begrepet *inspirasjon*? Det kan blant annet bety *stimulans*, *gjøre oppglødd*, *stimulere*, *påvirke* i henhold til bokmålsordboka. Jeg er dog fristet til når det gjelder min personlige bruk av ordet ved beskrivelse av mine egne erfaringer og opplevelser å ta med den åndelige dimensjonen, riktignok ikke fra et religiøst, dogmatisk ståsted - for jeg har ingen bestemt religiøs tilknytning - men mer den moderne bruken av ordet *spiritualitet*. Jeg inntar da en slags mellomposisjon mellom den gamle religiøse fortolkningen av ordet og den nyere ikke-religiøse, dagligdagse bruken av ordet. For meg betyr *inspirasjon* blant annet en *økt klarhet*. I følge Wilber er det også nødvendig å presisere at jeg her mener *spiritualitet* som erfaring, som en *peak experience* og som en sterkt utviklet *intuitiv erkjennelsesform*. Spiritualitet kan også bli sett på som en egen utviklingslinje, eller som en høyeste



bevissthetsgrad. Wilber mener at det har skjedd en "level/line-fallacy" i den vestlige intellektuelle verdenen, ved at den har fortrenget høyere nivåer av dens egen spirituelle intelligens. Han sier at det finnes fire forskjellige typer intelligens: den kognitive, estetiske, spirituelle og den moralske, men at vi har blandet det mytiske nivået av spirituell intelligens med selve den spirituelle intelligensen, og således latterliggjort, fornektet, og skjøvet hele den spirituelle utviklingslinjen til side. De trodde at "spirituality was nothing else but a bunch of myths (Wilber 2007:187). Det han kaller "the inner judgement of ultimate concern" ble plutselig et vitenskapsanliggende,<sup>15</sup> fremfor et område som hadde med tro (faith) å gjøre.

Jeg mener at nettopp dette behovet for "a ultimate concern" kan knyttes opp mot den musikalske inspirasjonen, at musikken kan vekke til live igjen den lengselen etter enhet og styrke som den sjelden finner ute i samfunnet. Hvorvidt inspirasjonen som fenomenologisk erfaring har noen ontologisk referanse eller ikke, er et interessant spørsmål som vi overlater til andre å svare på. Vi skal se på inspirasjonen på bakgrunn av hva slags tilstand det dreier seg om, og hva denne tilstanden kan bidra med i den kreative prosessen. Det er således viktig å forklare nærmere hva Wilber mener med tilstander (*states*) og nivåer (*stages*). Her kan det være formålstjenlig å påpeke at *inspirasjon* er en tilstand som i sin natur ikke er vedvarende, men som kan komme og gå.

Jeg er opptatt av å "ge kraftfulla motbilder til konventionellt tänkande og traditionella teorier" (Alvesson og Sköldbberg 2007:495), og vil heller ikke låse meg fast til hverdagsspråkets "banaliteter", så meningen vil ligge i spenningsfeltet mellom hverdagsspråket og en mer "sofistikert" anvendelse av de nevnte begreper. Her foreslår musikkforskeren Langer å beskrive musikkopplevelser med uttrykk som "growth" og "attenuation", "flowing" og "stowing", "conflict" og "resolution", "speed", "terrific excitement", "calm" og "subtle activation" og "dreamy lapses" (Langer 1953:27). Disse eksemplene er komplekse kombinasjoner av perseptuell, kognitiv og følelsesmessige art som omgår konvensjonell terminologi. Jeg mener den musikalske inspirasjonen er en kompleks erfaring, og derfor er det behov for å finne et språk som passer til dette. Sammen med informantenes egne språklige formuleringer har jeg fått hjelp fra både komponister, forfattere, filosofer og psykologer og deres mer eller mindre poetiske og egenartede beskrivelser av *Inspirasjonen i musikken*.

---

<sup>15</sup> Dette er også helt i tråd med Heideggers syn på forandringsfenomenet med at mennesket kan *være* i sin verden på forskjellige måter (Fløystad 1993).

## Inspirasjon "light" og den store "Inspirasjonen":

Etter min oppfatning kan man snakke om forskjellige grader av inspirasjon, en "light" versjon av inspirasjon, der man blir inspirert til å kjøpe vakre blomster til sin mor, ha avansert sex med sin elskede, skrive selvangivelsen, løpe fort rundt i parken, ta oppvasken, spise sunnere mat og slanke seg etc. I disse tilfellene kan man snakke om enkeltstående *hendelser* som har en viss påvirkning på ens eget adferdsmønster. Så kan vi snakke om den mer sjeldne *Inspirasjonen*, den som gir deg et løft opp i skyene og forandrer livet ditt for alltid. En *Inspirasjon* som skaper et frekvensskifte inni deg, der du plutselig "ser lyset", og stiger opp fra hverdagen og inn i den sublimе tidløse sfære. I dette tilfellet er det mer snakk om en stor *begivenhet*.

Det er derfor viktig for prosjektet at de ulike informantene presiserer hva de legger i begrepet, for som vi ser kan begrepet ha forskjellig meningsinnhold alt etter den enkeltes *individuelle erfaring, selvinnsikt og verdensanskuelse*, eller det vi kort og godt kan kalle *forståelse* basert på deres *grunnholdninger*, som Heidegger ville ha kalt det. Et annet viktig moment her, som Kruse trekker frem som en av kunstens funksjoner, er å "pensle ut handlingen og vise frem hva som egentlig foregår av mindre hendelser" (Kruse 1993:72). Dette elementet bruker han riktignok innenfor et musikalsk dramaturgisk perspektiv, men her vil det kunne brukes i forbindelse med inspirasjonen, slik jeg ser det. Min oppgave blir å "pensle" informantene inn på inspirasjonens karakter og detaljer, slik at de kan beskrive den minste *hendelse* eller *begivenhet* som kan ha innvirkning på den kreative prosessen.

Adjektivet *mystisk* ser ut til å ha en veldig ladet virkning på mange mennesker, enten av positiv eller negativ betydning. Jeg velger å innta en mer nøytral, nysgjerrig holdning til dette ordet, som ofte dukker opp i samme åndedrag som *inspirasjon*. Enten at det er noe *mystisk* med fenomenet eller at det overhode ikke er det. Vi nøyer oss i første omgang med å karakterisere det sistnevnte adjektivet som det frie ordet *gåtefull*, eller som en del av den historisk åndelige visdomsretningen den *mystiske visdom*. Her er det viktig å presisere hva vi legger i ordet når vi bruker det, siden det også kan romme en helt spesifikk visdomstradisjon. Jeg nevnte også innledningsvis flere kjennetegn ved den "mystiske opplevelsen", og her integrerer vi dem og stiller spørsmålet: Er den musikalske inspirasjonen "uutsigelig", "erkjennende", "innsiktsfull", "flyktig" og blir den sett på som en "nådegave" (Ruud 2003), som kan sette oss i kontakt med vår sanne natur?

## Poetiske og spirituelle impulser:

Akkurat som kraftige vindstøt kan splitte skyene slik at vi ser den strålende solen og den åpne himmelen, kan en inspirasjon under spesielle omstendigheter vise oss et glimt av sinnets natur” (Rigpa)  
Alle glimtene har mange forskjellige dyp og grader, men alle kan gi innsikt i hva forståelse, mening og frihet er (Rinpoche 1996).

Dette avsnittet er hentet fra ”Den Tibetanske boken om livet og døden”, og er for så vidt knyttet opp mot et buddhistisk grunnsyn, men jeg synes at det taler om noe universelt og gir inspirasjonen en veldig poetisk, dyp og vakker betydning:

### *1. Inspirasjon som et glimt av ny innsikt?*

Denne nye innsikten kan gjøre oss oppløftet og således blir inspirasjonen et ”øyeblikk fylt av lys, fred og lykksalighet” (ibid.:62) Vi kommer inn i en ny ”frihetsdimensjon” (ibid.:52).

Det å føle seg fri, blir sett på som en viktig forutsetning for å kunne skape noe, så er det slik at musikken hjelper oss til å åpne opp rom inni oss, så er dette særdeles interessant. Vi skal se hvordan empirien stemmer overens med denne tolkningen av musikalsk inspirasjon.

Den finnes imidlertid et annet spirituelt ståsted når det kommer til inspirasjonen, hvor det skilles mellom tre stadier av tro: Inspirasjon, beundring og overbevisning, hvor den ene bygger på den andre. Dalai Lama sier:

En inspirert tro er en slags beundring som man føler når man leser en tekst, møter et menneske utenom det vanlige eller hører Buddha tale. Tro i form av beundring inneholder et ønske om etterfølgelse. Man vil gjerne lære å kjenne, komme nær innpå og ligne den man beundrer. Disse to formene er ikke stabile, siden de ikke bygger på sann kunnskap (Dalai Lama 2002:178).

Det *ønsket* som inspirasjonen kan frembringe, er et interessant aspekt å ta med, for det bringer ofte med seg energi og vilje, noe som er viktig i den kreative prosessen. I denne sammenheng kan vi betrakte:

### *2. Inspirasjon som en opphøyet beundring?*

Dalai Lama fremhever således betydningen av våre holdinger i møte med ”Buddhas tale”. Vi skal se på dem i møte med musikken, og høre hva informantene har å si. Hos Dalai Lama kan ikke inspirasjonen sees løsrevet fra mottakerens ”tro”, for den bærer i seg selv en ”farge” og befinner seg allerede nederst i et trossystem. Et annet viktig aspekt som han påpeker, er det ”ikke stabile” ved Inspirasjonen. Wilber bruker ofte Fowlers utfyllende ”trosutviklingslinje” når han nærmer seg dette aspektet (Wilber 2007: 96). Fowler studerte de tingene *du ikke kan se*, strukturer som ligger under et trossystem.<sup>16</sup> Alle mennesker har spørsmål rundt hva som er ”*ultimate concern*” (Wilber 2007), og disse kommer forskjellig til uttrykk etter hvilket nivå du befinner deg på. Vi nøyer oss i første omgang å stille følgende spørsmål:

### **3. Inspirasjon som ”ultimate concern”- impuls?**

Vi skal se hvordan informantenes tilnærminger er i neste kapittel, og se om noen av nivåene ”passer inn”.

Forfatteren Tünstrøm har skrevet veldig poetisk om det å *ane*, et begrep som ligger veldig tett opp til *inspirasjon* slik jeg ser det:

”Det svenska ord som fascinerar mig allra mest er Aning: Att *Ana* nogot. Det finns en aktivitet i det ordet som får en att tro att subjektet är den som anar, medan det är min fasta övertygelse/.../att vi nås av Aningen. Aningens källa är utanför oss, den är fyren i mörkret, den är blixten som sveper runt himlavalvet, gång på gång och stundtals händer det att en smula av det skenet nuddar vid oss, tränger in i de djupaste skikten av vårt medvetande. Jag skulle vilja säga: Jag blev anad” (Tünstrøm 1983:64).

Det å *ane* flere lag av musikken, og således *komme i kontakt med* musikkens *essens*, kan man kanskje si er en forutsetning for *inspirasjonen* snarere enn at det er en bestanddel. Derimot vil en viktig ”bestanddel” hos lytteren kanskje være mottakelighet. Med Tünstrøms ord vil det si at vi lar oss ”nå av Aningen”. Vi nærmer oss da en spirituell dimensjon hvor vi ikke helt vet hva som skjer, men at vi lar oss føre inn i ukjent terreng i vårt indre, inn i ”djupaste skikten av vårt medvetande”. Inspirasjonen kommer til oss på et vis eller vi knyttes til *kilden*. Her vil det være nærliggende å se på musikkens kraft som det vesentlige for inspirasjonen, og da blir

---

<sup>16</sup> Det er en veldig interessant inndeling som ser slik ut: preverbal predifferentiated, projective-magical, mythic-literal, conventional, individual-reflexive, conjunctive, beginning postconventional, postconventional commonwealth.

mottakeligheten av underordnet betydning. Tankerekken inviterer til en påstand om at er musikken ”sterk” nok, blir du berørt, fylt og beriket - uansett. Tünstrøm ser på det som noe utenfor seg selv, men hvis vi skal forholde oss ikke-dualistisk til inspirasjonen, så finnes denne kilden så vel inni oss som utenfor. Slik kan musikken sees på som en bue som spiller på strenger inni oss. Vi trenger begge deler for at *inspirasjonen* skal bli et faktum. Hvis *Inspirasjonen* setter oss i kontakt med noe ”større” enn oss selv, hva er i så tilfelle dette ”større”?

Mange spørsmål melder seg hvis man går lenger inn i ”materien” til en slik tankegang: Kommer inspirasjonen når du *minst* aner det”, eller kanskje vi må omskrive det til at inspirasjonen kommer når du *aner* den som *mest*? Vi lar det stå åpent til vi kommer i kontakt med informantenes syn på det, og nøyer oss i første omgang å se på:

#### **4. *Inspirasjon som en anelse av noe større –i og/eller utenfor deg?***

Goethe skrev om *gløden* eller det han kalte ”*den kreative kraft*” som strålte ut av Mozarts musikk, og som ville bli overført fra generasjon til generasjon som en utømmelig kilde (se Benestad 1993). Dette skal vi se om stemmer overens med hvordan informantene ser på Mozarts musikk. Forskningsresultater hevder at Mozarts musikk har en særdeles heldig effekt, både på intelligensen og hukommelsen (”The Mozart Effect”), men denne teorien er i den senere tid blitt forkastet, så vi kommer kun til å ta for oss de aspekter som informantene fremhever uavhengig av denne teorien.

Komponistenes egne intensjoner rundt musikken de lager kan noen ganger også stå i veien for selve verket, og hvis man leser hva de uttrykker om musikken, kan det hende at man skaper seg skyhøye forventninger. Det er allikevel - for en nysgjerrig sjel - veldig spennende å se musikken i lys av deres eget perspektiv. Ett eksempel her er komponisten Xenakis som vil at kunsten skal berøre oss på en veldig dyp måte:

Kunsten må sikte (...) mot en total eksaltasjon som individet forenes med, mister bevisstheten i en sannhet som er umiddelbar, enestående, enorm og perfekt” (Xenakis 1971:1).

Med hans ord og intensjon kan den musikalske inspirasjonen bli en ”transcenderende ” opplevelse hvor individet smelter sammen med noe større. Her blir det ”å miste” bevisstheten vesentlig for å finne en ”enestående” sannhet. Det skiller seg fra en tankegang som fokuserer

på en ”utvidelse” av bevisstheten, så dette skal vi se nærmere på i tilknytning til empirien. Vi ser det samme utgangspunkt i Bachs verker, og det gjør religionspsykologen Wikstrøm et stort poeng ut av. Bach signerte alltid musikken sin med: ”Soli Deo Gloria”, som betyr ”Gud alene æren” (Wikstrøm 2000). Wikstrøm skriver videre: ”Bach skapar inte, han återspeglar. Han formar inte, han gestaltar något som redan existerar” (ibid.:24). Dette er et syn som mange med ham forfekter, og det blir ofte sett på som om den kreative åren befinner seg utenfor kunstneren selv. At kunstneren bare blir et slags medium, og dikteres av en høyere kraft. Jeg synes som tidligere nevnt at distinksjonen mellom utenfor og innenfor ikke er så interessant, og føyer meg her mer inn i Heidegger og Wilbers måte å se det på, mer integrert og helhetlig. Vi skal allikevel se hvordan informantene forholder seg til tematikken senere. Vi nøyer oss i første omgang å poengterer muligheten for:

### ***5. Inspirasjon som en transcenderende opplevelse?***

Denne ”transcenderende” effekten tolkes sannsynligvis forskjellig alt ettersom hva man tror på, og hvor sensitiv man er. Det gjelder så vel for komponistene som for de som lytter til musikken, eller er det ikke slik? Står musikkopplevelsen helt på egne ben, eller kan det ha en relevans hva komponisten har tenkt rundt verkene sine, og den stemning han selv var i da han komponerte? Vi har her fremhevet komponister og poeter fra den vestlige kulturarv og de har jo også blitt påvirket av sin samtid.

Det som også kan være et interessant perspektiv er fysiker og antropolog Arthur Kleinmann kommentarer på hvordan den vestlige verden ser på spiritualitet og mer uforklarlige dimensjoner. Han hevder: ”Only the modern, secular West seems to have blocked individuals’ access to these otherwise pan-human dimensions of the self (Kleinmann 1988:50). Her er vi inne på det som kan virke ”større” enn enkeltindividet, og kanskje inspirasjonen således er en:

### ***6. Inspirasjon som katalysator for “pan-human dimensions of the self”?***

Kleinmann skriver videre at “Western culture socializes individuals to develop a metaself, a critical observer who monitors and comments on experience. The metaself does not allow the total absorption in lived experience, which is the very essence of highly altered states of

consciousness” (loc.cit). Jeg ser her at det teoretiske materialet rundt forandringer av bevissthetstilstander er ganske motstridende på dette punktet. Kleinmann ser på distanse og metaperspektiv som noe som forhindrer et høyere bevissthetsnivå, mens de som er tilhengere av et mer balansert ståsted, ikke vil se på ”total absorption” som et gode, for det vanskeliggjør en balansert betraktning av erfaringen (Heidegger gjengitt i Fløystad 1993). Videre i Wilbers tankeverden rangeres metaperspektivet høyt, og det er en viktig forutsetning for objektiv viten og menneskelig vekst (Wilber 2007).

Spørsmålet blir her om inspirasjon kan sees på som en “highly altered state of consciousness”- erfaring uavhengig av disse motsatsene, og hva denne dimensjonen kan medføre i en kreativ prosess. Enten det er snakk om å ”miste bevisstheten” for å gå opp i en ”enestående sannhet” eller utvide bevisstheten og komme i kontakt med andre, dypere lag av den, finnes det mange stemmer i et ”mylder” av bevisste, åndelige komponister og kunstnere: Bach og hans kristne ståsted, Arvo Pärt og den åndelige forankringen hans, Stockhausen med sin kosmiske teori, Cohen med sitt spirituelle tyngdepunkt osv. Jeg kan ikke gå inn på detaljer i alt som har blitt sagt, men kun antyde at komponistene selv ofte reflekterer rundt det aktuelle temaet, og at det kan ha en innvirkning på hvordan musikken blir skapt og hvordan den oppleves.

Musikkviter Øyvind Varkøy beskriver en musikalsk inspirasjon slik: ”erfaring av rystende annethet og skakende sannhet” og musikken kan også ”vekke noe - uten hensikt” (Varkøy 2004). Her er vi inne på nok et interessant aspekt, nemlig det som skjer ubevisst i møte med musikken. Det er ikke lett for informantene å skulle si noe om dette aspektet, for så lenge det er ubevisst, så har det jo ikke kommet til overflaten og blitt reflektert over, og da kan man i liten grad snakke om det. Det kan allikevel hende at noen av informantene fremhever dette aspektet, så vi skal være varsomme med å avskrive et så viktig element. Psykologen Rollo May fremhever også kontakten med det kollektivt ubevisste i møte med stor kunst, så vi skal se om

## ***7. Inspirasjon er som en reise inn i den irrasjonelle dimensjonen?***

Det finnes ingen ”vanntette” skott mellom spirituelle og psykologiske betraktninger, som vi har nevnt tidligere, men i de neste avsnitt skal vi betrakte opplevelsesfenomenet med enda mer psykologisk spiss vinkel:

## *Psykologiske betraktninger:*

### **Aspekter fra den positive psykologien:**

Innenfor den positive psykologien snakker man blant annet om *gratifications*, positiv følelse knyttet til en aktivitet (Seligman 2002). og Barbara L. Fredricksons ”broaden-and-build-teori” vil ha relevans. Seligman skriver at vi trenger en “psychology of rising to the occasion” (Seligman 2002:12); *Gratification* “calls on your strengths to rise to an occasion and meet a challenge.” (ibid.:9). Den skiller seg fra *pleasure* ved å være mer aktiv og livgivende - hvor du kommer i kontakt med dine *signature strengths*. Her vil jeg se på musikken i lys av denne teorien. Er musikk en form for *gratification* for kunstnerne eller er den en ren *pleasure*? Er den et viktig bidrag til det prinsippet som Seligman refererer til som ”the superior reproductive success that favors win-win games” (ibid.:254)? Sagt på en annen måte: Er musikkinspirasjonen uttrykk for en ”positive-sum-game” (”positiv oppsummerings-lek”) i vår kultur (ibid.:255)? Vi forenkler det og spør?

### **8. Inspirasjonen som en vinn-vinn opplevelse?**

Fredricksons teori skal vi også referere til, og den trenger en nærmere presentasjon:

Hun mener at positive emosjoner virker på en helt annen måte enn negative emosjoner og at de også har en annen form. Hun skriver at ”positive emotions appear to broaden people’s momentary thoughts-action repertoires and build their enduring personal resources” (2002:122). Musikken kan her sette oss på sporet av våre personlige ressurser og utvide våre tanke-handlings repertoar, hvis vi er åpne for det, og lar oss lede inn i den positive musikalske strømmen. Med Fredricksons fokus setter vi opp følgende antagelse (hun bruker eksempler først og fremst fra lek, og har ikke direkte knyttet sin teori opp mot musikken):

### **9. Inspirasjon som vekker av indre ressurser?**

Hun trekker frem det lekende og kreative aspektet: ”joy creates the urge to play and be playful in the broadest sense of the word” (ibid.). Hennes to stikkord er *broaden-and-build* (utvide og bygge/skape). Jeg mener dette kan la seg overføre til hvordan kunstnerne settes i en ny leke-



modus når de hører musikk de liker godt, og dermed har dette en gunstig virkning på deres skapende arbeid.

Daniel Goleman skriver i *Følelsernes intelligens*:

Den følelsesmessige bevidstheds logik er assosierende; den oppfatter elementer, der symboliserer en virkelighet eller utløser en erindring, som værende lig med denne virkelighet. Det er derfor sammenligninger, metaforer og bilder taler direkte til den følelsesmessige bevidsthed, sådan som kunst – romaner, film, poesi, sang teater og opera gjør det.

Det assosierende særtrekket ved følelsene kobles her opp mot kunstopplevelser, og slik jeg ser det er det særdeles interessant med henblikk på kreativitet. Musikk kan være i likhet med lignelser, fabler og historier et språk som ikke gir mening ved hjelp av rasjonelle kriterier, men basert på ”hjertets modersmål” (Goleman 1995). Videre skriver han at hvis den følelsesmessige bevissthet følger andre regler og logikk, hvor et element representerer andre, behøver ikke tingene være definert på bakgrunn av deres objektive identitet. Det avgjørende blir da hvordan de oppfattes. Det som musikken kan minne oss om eller vekke i oss, kan være langt mer betydningsfullt enn hva den «er». Det meningsfulle blir da ikke at det «er» Griegs Solveigs sang, men «Solveigs sang i meg». Fokus er forskjøvet og det er der meningen ligger. Et viktig aspekt her er at den følelsesmessige bevissthet på mange måter er *barnlig*, den er *tilstands-spesifikk* og den har en *jeg-sentrert* tenkning og erindring (Goleman 1995). Dette skal vil komme nærmere tilbake til i behandlingen av intervjumaterialet sammen med en annen forståelse av følelse – følelser sett på som inneholder av en *kognitiv funksjon* som er med på å etablere sammenhengen mellom tanker (Wittgensteins *Tractatus*).

### ***10. Inspirasjon som fruktbar erindring?***

#### **Aspekter fra den kognitive psykologien:**

I moderne kognitiv psykologi opererer de med et skille mellom ”ovenfra-og-ned” prosesser, det vil si at vi starter ”oppe” på det abstrakte plan, med begreper, prinsipper og regler. Gjennom logiske slutninger beveger vi oss nedover til det mer konkrete plan, og ”nedenfra-og-opp” prosessering, som tar utgangspunkt i den konkrete virkelighet, og derfra går oppover for å finne generaliseringer. Kaufmann skriver at i kreative prosesser ligger oftest sistnevnte

til grunn, man går fra konkrete fakta eller opplevelser, og beveger seg ”oppover” mot identifisering av en regel som er viktig for å komme videre i problemløsningen (Kaufmann 2006). Dette kan være interessant å se på med henblikk og informantenes fortellinger rundt det å skape. Vi tar som kjent utgangspunkt i den konkrete musikkopplevelsen og ser på hva den kan føre med seg videre - sett i dette perspektivet - ”oppover”.

Kaufmann fremhever også et annet viktig aspekt, nemlig *inkubasjon*. Det vil si at det foregår en aktiv bearbeiding av et problem på det ubevisste plan, mens man holder på med helt andre aktiviteter. Dette skal vi også knytte opp mot musikklyttingen. Kan det være slik at ved å ta en pause fra sitt kreative arbeid og lytte til musikk man setter pris på, så kommer ideene som perler på en snor? Her sier Kaufmann at det kan virke som om ”nedenfra-og-opp-prosesser kan ”dirigere tankeforløpet” slik at kunstnere får et inntrykk av at det de holder på med å skape ”bare kommer til dem”, og at det føles som om det skjer ”utenfra”. Her vil jeg stille meg mer kritisk til en slik forenkling av et ”mystisk” fenomen. Det er ikke alltid mulig å gi slike fenomener en rent vitenskaplig tolkning på bakgrunn av moderne kognitiv psykologisk teori, slik Kaufmann påstår. Her vil jeg igjen referere til Wittgenstein: ”Selv om det mest troverdige mennesket forsikrer meg om at han *vet* at det er slik og slik, så kan ikke dette i seg selv overbevise meg om at han vet det. Bare om at han tror han vet det” (Wittgenstein, Bergo, Hide 2004:63). Vi skal ta for oss dette fenomenet i møte med empirien og se om det kan gi meningsfull kunnskap.

Moderne psykologiske teorier bruker også begreper som *intuitiv tankespredning*, fordi den foregår utenfor vårt bevissthetsfelt, på det *intuitive* tankeplan. Billedlig kan det sammenlignes med at du kaster eller mister en stein i vannet, og det oppstår ringer i vannet rundt nedslagsfeltet. Her blir det da musikken som er steinen. Psykolog Geir Kaufmann skriver: ”som vi ser er det ikke noe mystisk med dette – det er faktisk mye ren fysikk det dreier seg om – og ikke mystiske spirituelle fenomener som strømmer inn i oss fra en hellig, guddommelig kraft” (2006.:13). Som nevnt tidligere er jeg ikke så opptatt som Kaufmann med å ”avmystifisere” verken det ene eller andre fenomenet. (Der vil nok Wilber mene at vi befinner oss på forskjellige nivåer). Jeg mener at om man har en idé om å ”avmystifisere”, så blir det en skjevhet i tolkningen, som ikke gir rom for undring og ydmykhet. Mitt utgangspunkt er en mest mulig åpen spørsmålstilling, men kanskje det også er et ”farget” utgangspunkt? Uansett så synes jeg at Kaufman har en litt vel pragmatisk holdning til ”intuisjon”, ved å definere det som hjernens evne til å forenkle og komme opp med

”tommelfingerregler” basert på skjønn (ibid.:25). Følger man opp denne tankerekken, ender man kanskje opp med å se på

### ***11. Inspirasjonen som en illusjon?***

Poenget mitt er med Wittgensteins ord: ”Fra at det *virker* slik på meg – eller for alle – følger det ikke at det *er* slik. Det lar seg likevel godt gjøre å spørre om det er meningsfullt å tvile på det” (Wittgenstein, Bergo, Hide 2004:39). Å se på inspirasjon fra forskjellige vinkler, er som sagt en av hensiktene med denne oppgaven, om det er en måte å oppnå koherens på, (her i betydningen økt forståelse, meningsfylthet og håndterbarhet) skal vi ikke diskutere her, så vi vil også ta for oss dette interessante synspunktet.

Det ser ut til at skaperkraften kan knyttes opp mot det ubevisste sjelslivet til kunstnerne, til både stor glede og frustrasjon, for de har ofte ingen kontroll over denne uttømmelige kilden. Det kan være vanskelig å gå i dybden av hva dette innebærer, men i første omgang skal vi se om denne dimensjonen er tatt med i deres opplevelse av det å være kreativ. Vi skal nå se nærmere på karakteristiske aspekter ved kreativiteten. Kanskje det er veien å gå for å forstå inspirasjonen bedre også, for det kan virke som disse to områdene ”overlapper” hverandre:

### **Kreativitet og intuisjon – ”Besjelede” fenomener?**

Siden jeg knytter inspirasjon opp mot skaperkraft og kreativitet er det også behov for å definere hva vi legger i ordet *kreativitet*. Sistnevnte begrep er en kompleks affære i likhet med *inspirasjonen* selv, og vi trenger en vitenskapelig teori for å forklare fenomenet slik at vi kan få innsikt i og kunnskaper om hva som karakteriserer det. Her skal vi fordype oss i hvordan det oppstår nye kreative ideer i møte med musikken.

Kriteriene *Originalitet*, *verdi* og *antikonvensjonalitet* må tilfredstilles for at vi skal kunne betegne noe som kreativt (Kaufmann 2006). Siden vi ikke skal gå inn og vurdere noen av de enkeltes kunstneriske prestasjoner, men ha mer fokus på kunstnernes arbeidssituasjon og motivasjon i tilknytning til musikk, vil vår definisjon av kreativitet ligge nærmere det å være *produktivt og iderik tilstede i den skapende prosess*. Med dette fokus kan det hende vi finner noe nytt, interessant og potensielt kunnskapsmessig betydningsfullt rundt musikkens

virksomheter, men vi skal heller ikke utelukke at musikken kan ha en virkning på den førstnevnte betydningen av kreativitet.

Det å få ny ”innsikt” er en sentral del av selvutviklingsprosessen generelt sett og i kreativitetprosessen spesielt. Jeg mener at det ligger en nær forbindelse mellom musikalsk inspirasjon og kreativitet, så en beskrivelse av det ene fenomenet har en overføringsverdi til det andre. En interessant mekanisme som vi kan støte på, er ”Grunning”, et slags mentalt ”snør”, eller en mekanisme som betyr at en utenforliggende stimulus (f.eks. musikk) kan sette i gang en tankeprosess i en helt ny bane (Kaumann 2006), vil jeg også komme inn på. Kaufmann mener her at en slik mekanisme kan erstatte det vi tidligere forklarte som ”mystiske ubevisste prosesser” og opplevelser av ”inspirasjon” som kommer ”utenfra” eller ”ovenfra” med det han kaller ”uttrykk for lovmessige, generelle kognitive mekanismer”(ibid.:49). Han utdyper dette med å snakke om ulike lag av ”bevissthetstilstander” og mange ”jag’er” nedover i ”bevissthetsdimensjonen”, noe som jeg ser på som særdeles interessant, og som ikke er så ulikt måten de ser det på i den østlige visdomstradisjonen. Han skriver:

Kanskje er det slik at for å oppnå den bevissthetstilstanden som gir genuin ”hyperflyt” og som fører til virkelig høykreativitet, forutsettes det at vi er i stand til å åpne oss så mye at vi gjør mange av disse alternative ”småjogene” nedover i bevisstheten tilgjengelige for oss selv.

Å se på åpenhet som en viktig forutsetning for kreativitet er noe som virker selvsagt, men det er ikke lett å avdekke ”indre sperrer”. Og er det noe i musikken som gjør at man åpner seg mer?

### ***12. Inspirasjon som en døråpner – til ”småjogene”?***

Alvesson og Sköldbberg har også en interessant definisjon av kreativitet i selve forskningsprosessen, som jeg også synes er relevant å ta med, nemlig ”förmåga til aspektseende” (2007:493). Her vil Wilbers metaperspektiv bidra til mange ulike aspekter å velge mellom, så det kreative elementet fra min side, vil være hvordan jeg nyttiggjør meg dem, og hvordan jeg kobler de opp mot det empiriske materialet.

Hvis vi til slutt tar med Rainees’ definisjon av kreativitet, som jeg selv bruker bevisst når jeg skal *skape noe*, så dreier den seg om å ”unleashing the forces within” (Rainees)

1999)<sup>17</sup>, og de største hindrene for at dette skal kunne skje er i følge ham: selvbevissthet, perfeksjonisme, intellekt, tro og ”the fame game”. Videre bruker han fire ”nøkler” for å komme i kontakt med kreativiteten: ved å bli et barn igjen, være klar for å lære, å finne ”Nirvana” i det ordinære og å være en drømmer. Han hevder:

Creativity is the greatest rebellion in existence. If you want to create you have to get rid of all conditionings; otherwise your creativity will be nothing but copying, ... You can be creative only if you are an individual, you cannot create as part of the mob psychology. The creator cannot follow the well-trodden path. He has to search out his own way, he has to inquire in the jungle of life (ibid.: ix).

Jeg synes det er interessant å ta med en ”vid” definisjon av kreativitet også, en kreativitet som tar tak i selve skapningsprosessen og ikke resultatet. Det er allikevel noen fellesnevnerer også, som anti-konvensjonalitet i form av opprør og originalitet. De ulike betingelser og uttrykk for kreativitet i forbindelse med musikk skal vi komme inn på i neste kapittel, og se om noen av de nevnte definisjoner og teorier stemmer overens med de empiriske ”funn”. Begrepet *frihet* er verdt å merke seg, det blir en slags fellesnevner for inspirasjon og kreativitet. Med Rainesh’ ord blir det:

### **13. *Inspiration and creativity as “fragrance of the individual freedom”?***

Et annet ord som også ofte kommer opp i denne forbindelse er *intuisjon* fra det latinske *intueri* med betydningen *å se på, betrakte*, ordet *intuisjon* betyr en umiddelbar oppfatning eller forståelse av noe, umiddelbar innsikt uten hjelp av refleksjon eller erfaring. Det synes som om dette fenomenet dukker opp i forbindelse med musikkopplevelser, og det er et begrep som er godtatt i de fleste kretser og som kanskje kan være med på å forbinde den materielle verden med den åndelige. Hos forfatteren og journalisten Anna Bornstein blir *intuisjonen* en viktig redskap for å komme i kontakt med den indre virkelighet og visdom. Hun drar veksler på Platons tankegods om at den verdenen som er lik for alle, selve grunnlaget for vår individuelle verdensoppfatning, ikke finnes utenfor oss selv i en materiell form, men gis til oss i vårt indre av en større bevissthet (Bornstein 2000:29). Hun skriver videre at vår individuelle bevissthet ikke synes å være begrenset til vår hjerne og avgrenset fra hverandre, og at dette er en forutsetning for at vi kan bli inspirert. Det finnes en felles ”*mental*

---

<sup>17</sup> Sistnevnte forfatter går også under navnet Osho.

*grund*” som vi kommer i kontakt med om vi har *intuisjonen* i behold. Den gir oss ”många hemliga ingångar till tingens insida” (ibid.:57).

Et annet og beslektet syn finner vi hos den franske filosofen Bergsson. Det er knyttet opp mot en verdensanskuelse som jeg selv føler meg veldig hjemme i. Den fokuserer på bevegelse og prosesser i stedet for på hvile og stillstand, på intuisjon i stedet for på intellekt. Han opererer med et eget tidsbegrep: *la durée* (”varigheten”), som sees på som bevissthetens indre tid, og er et uttrykk for sjelens innerste vesen. Det er ”en kontinuerlig strøm hvor alt glir over i hverandre. Den skiller seg fra ”den objektive tid” ved at den ikke er ”mekanisk”, men subjektivt opplevd tid. Når det gjelder intuisjonen, kommer man i forbindelse med det ”dypeste og mest grunnleggende i tingene” fordi den er en særegen evne til ”å leve seg inn i et objekt uten nødvendigvis å analysere det til døde” (Bergsson, gjengitt i Benestad 1993:324). ”Det vi her kaller intuisjon, er den type *intellektuell sympati* ved hvilken man plasserer seg selv i det indre av en gjenstand for å sammenfalle med det i den som er særegent for den og følgelig også uutsigelig” (Bergsson, gjengitt i Kolstad 2006). Det sentrale begrep er her ordet «sympati». Bergson bruker begrepet i dets opprinnelige etymologiske betydning for å betegne en indre kommunikasjon mellom to former for væren som ikke står i et utvendig forhold til hverandre, men er direkte delaktige i en felles, tilgrunnliggende natur (ibid.). Vi knytter intuisjonen opp mot inspirasjonen, og ser på

#### ***14. Inspirasjon som intuitiv sannhet?***

##### **Assosiasjon, Bisosiasjon og flow – bindeledd mellom inspirasjon og kreativitet?**

Begrepet *assosiasjon* forekommer ofte i intuitiv tenkning og det ser vi på som en forbindelse mellom tanker og forestillinger. *Bisosiasjon* skjer når to hittil urelaterte begrepsområder blir knyttet sammen til en ny idékonstruksjon (Kaufmann 2006). Dette begrepet vil vi se på i samspillet mellom musikk og de ulike kunstartene.

*Flow* er også et viktig begrep å ta med i denne sammenheng. Boken *Flow. Den optimale opplevelsens psykologi* tar for seg dette fenomenet (Csikszentmihalyi 1990), og den kommer vi til å referere til i møte med det empiriske materialet. En av forutsetningene for å komme i flow er at man blir helt oppslukt av det man gjør. Handlingene blir spontane og man

slutter å være bevisst på seg selv som atskilt fra det man holder på med. Er dette karaktertrekk ved *inspirasjonen*? Csikszentmihalyi skriver at flow er kjennetegnet ved:

all the contents of consciousness are in harmony with each other, and with the goals that define the person's self. These are the subjective conditions we call pleasure, happiness, satisfaction, enjoyment. (ibid.:24)

Et karakteristisk trekk ved "flow" er altså den interne harmoni mellom bevissthetens bestanddeler og selvets målsetninger. Umiddelbart vil jeg si at inspirasjonen oppstår uten noen som helst form for målsetning, så her skiller den seg klart fra "flow-opplevelsen", slik jeg ser det. Jeg skal imidlertid ta for meg inspirasjonens betingelser i et eget kapittel og veie de opp mot betingelser for flow, og se nærmere på fenomenene i tilknytning til bevisstheten, som består av oppmerksomhet, tilstedeværelse og hukommelse (ibid.:17). En viktig forutsetning for flow, er at den har en utfordring i syne, at den er nytelsesfull, kompleks og at denne utfordringen ikke er uoverkommelig (ibid.:131). Det interessante aspektet vi vil komme inn på her, er om det oppstår en slags *flow* mellom inntrykk (inspirasjon) og uttrykk (kreativitet), og at dette ligger implisitt i *inspirasjonen*, som et slags brukt eller ubrukt potensial.

Min egen inspirasjonen har som jeg nevnte tidligere en *klarhet* over seg som kanskje *flow* mangler. Ligger dermed *Inspirasjonen* nærmere *enlightment* enn *flow*<sup>18</sup>? Den har kanskje ikke den samme *ytre bevegelse* i seg som *flow* har, slik jeg ser det, men på bakgrunn av flere teorier som vi har nevnt, så består den absolutt av en *indre bevegelse*. Den er etter mitt syn en tilstand med en særegen og paradoksal *ro* over seg, men man kan også føle seg "oppglødd". Og det er også slik at man går opp i noe større enn seg selv, men ikke i en slik grad at man mister fotfestet. Da er man over i *ekstase*. En viktig faktor her, er at hvis informantene blir så oppslukt av selve musikken – som lytter – vanskeliggjør dette at de kan utføre et kreativt arbeid *samtidig*. Det vesentlige er at de blir inspirert av musikk, uavhengig av tidsaspektet. Om de blir inspirert underveis eller forut for deres kreative arbeid, er av underordnet betydning. Vi skal for ordens skyld se hva informantene sier om tidsaspektet, i tilknytning til inspirasjonen og deres kreative arbeid, for det kan ha en innvirkning på hva slags type innflytelse inspirasjonen har på det kreative uttrykket.

---

<sup>18</sup>Enlightment eller opplysthet er et hyppig brukt begrep innenfor selvutvikling og står for mange som et ideal. Det regnes for å være den høyeste bevissthetsform som vi mennesker kan oppnå.

### ***15. Inspirasjon som kompleks, nytelsesfull oppvåkning?***

Begreper som *wakefulness* og *mindfulness* kan også sees på i tilknytning til inspirasjon.

De har nærmest blitt ”moteord” på selvutviklingsarenaer, og er naturlige ingredienser i nyere psykologiske målsetninger. Sikkert ikke uten grunn, siden de reflekterer viktige menneskelige egenskaper som i vår tid er en mangelvare hos mange. Vi går og sløver oss gjennom dagene, mens vi ser ned i bakken på vei til jobb flyr livet forbi, for å sette det litt på spissen.

Musikken kan da være med på å ”vekke oss opp”, og gjøre oss mer ”tilstedeværende”. Dette aspektet skal vi undersøke om det er noe hold i når vi tar for oss det empiriske materialet.

#### **Nevro-psykologiske aspekter:**

Det har vært gjort forsøk på rotter, for å se hvordan musikken har innvirkning på nervesystemet, og det viser seg at rottene likte de samme grunnelementene i musikken som oss mennesker. ”Forsøket taler for at det er et nevrobiologisk grunnlag for at visse akkorder, harmoniske samklanger står i en særstilling. Graden av avvik fra den fullkomne samklang brukes som en klanglig stimuleringsvariasjon. I tillegg har vi også dynamikk og rytme”. (Borchgrevink 2001:98)

Han skriver videre om hjernen som automatisk leter etter og lett følger struktur og mønster. Musikk som er strukturert og med høy forventningsgrad blir beroligende, fordi du får det du forventer (ibid.:98). Dette kan kanskje settes i sammenheng med kreativitetsprosessen. For meg har det å lytte til Leonard Cohen en beroligende effekt, og det gjør det mulig for meg å ”samle meg bedre”, og således holde fokus lenger på det jeg holder på med. Uroen på sin side, gjør at tankene flyr i alle retninger. Spørsmålet er om vi kan knytte inspirasjonen opp mot det som virker ”beroligende”, og i neste omgang se om det har noen gunstig effekt i kreativitetsprosessen. Jeg er fristet til å tro at det beroligende aspekter er vel så psykologisk forankret som fysiologisk. Meyers forskning går i den andre retningen, og fokuserer på uforutsigbarheten og usikkerheten (uncertainty) som betingelse (condition) for følelse (Meyer 1956). Vårt spørsmål blir da: Er forutsigbarhet og/eller uforutsigbarhet viktige betingelser for musikalsk inspirasjon?



Den kjente nevrologen Oliver Sacks har i år gitt ut boken *Musicophilia*, som har mange rørende historier knyttet opp mot musikkopplevelser. Selv om han fokuserer mest på musikkens terapeutiske virkninger, kan det være enkelte betraktninger som kan underbygge det vi her skal studere. Han skriver:

Our auditory systems, our nervous systems, are indeed exquisitely tuned in for music. How much this is due to the intrinsic characteristics of music itself-its complex patterns woven in time, its logic, its momentum, its unbreakable sequences, its insistent rhythms and repetitions, the mysterious way in which it embodies emotion and “will”-and how much to special resonances, synchronizations, oscillations, mutual excitations, or feedbacks in the immensely complex, multi-level neural circuitry that underlies musical perception and replay, we do not know (Sacks 2007:xxii).

Det er altså mye vi ikke vet om hvordan nervesystemet vårt ”svarer på” og opplever musikk. Det er uhyre komplekst og det er ikke mulig å få et utfyllende bilde. Jeg kan jo heller ikke forvente av mine informanter at de skal kunne vite hva som skjer i deres nervesystem når de hører på musikk, så det står og faller på forskningsresultatene og enkeltpersoners erfaring og tolkning av disse, slik som i overnevnte tilfelle. Det som er interessant å se nærmere på, er skillet mellom hva som ligger i selve musikken og hva som ligger i oss, og til slutt samspillet. Denne distinksjonen vil jeg se om informantene er bevisst på. Hva konkret kan vi så få ut av Sacks’ forskningsresultater som kan komplimentere vår empiri? Sacks skriver videre:

Our susceptibility to musical imagery indeed requires exceedingly sensitive and refined systems for perceiving and remembering music, systems far beyond anything in any nonhuman primate. These systems, it seems, are as sensitive to stimulation from internal sources-memories, emotions, associations-as to external music (ibid.:39).

Sensitivitet blir påpekt som en viktig forutsetning for opplevelser av musikk. Dette er et aspekt vi skal se nærmere på. Hva slags type sensitivitet er det snakk om? Sax trekker frem egenskaper ved sensitivitet, at den både er vendt innover og utover. Den er en forutsetning for å tolke egne subtile følelser, assosiasjoner og minnebrokker, og den er samtidig en forutsetning for å ”ta inn” det musikalske uttrykk. Hvordan beskriver vi så verbalt denne sensitiviteten i møte med musikken?

## ***16. Inspirasjon som uttrykk for vår musikalske sensitivitet?***

Et viktig aspekt her, som Gabrielsson understreker er:

All “perception share the same origin in the electro-chemical stimulation of the nerves: there is nothing qualitatively different in the activation of the auditory nerve versus the optic nerve. But the perceptual and phenomenal qualities elicited by these two stimulations could be hardly more different. Loudness, saltiness, brightness, pain, and color are qualitatively different experiences despite their common neurological origin.

Det er uhyre interessant å vite at vår persepsjon stammer fra den samme ”electro-chemical stimulation of the nerves”, enten det dreier seg om visuell eller auditiv kunst. Dette slektskapet kan ha noe å si for hvordan musikken kan bidra til økt kreativitet innenfor andre kunstarter, spesielt da visuell i kunst. Hadde det vært en totalt annerledes persepsjon, er det ikke sikkert musikken hadde den samme gjennomslagskraft eksempelvis for malere. Musikken kan da stimulere dem til å skape nye indre visjoner og bilder som de ikke hadde kommet i kontakt med uten musikken. Forbindelsen her er altså mer nærliggende enn man skulle tro, og jeg skal se hvordan det empiriske materialet stemmer overens med dette teoretiske vitnesbyrd. Det er imidlertid viktig å påpeke at visuell og auditiv persepsjon skjer i ulike deler av hjernen.<sup>19</sup>

Gabrielsson snakker om en slags ”kategoripersepsjon” som gjør seg gjeldende – også i møte med musikken, ved at vi ”klumpar samman närliggande stimuli till en kategori” (Gabrielsson 2006), og at det er viktig for hjernen vår at det ikke er for mange nye elementer slik at vi kan oppfylle behovet for å ”ordna all den information som ständigt kommer til oss” (ibid. 2006). Han understreker viktigheten av at om vi oppfatter en form av struktur i et musikkstykke, så øker sannsynligheten for at man også interesserer seg for andre aspekter av musikken, og utforsker stykket videre. Slik sett påvirkes våre preferanser av hvordan vi klarer å oppfatte musikkens forløp gjennom vår persepsjonsevne. Jeg er fristet til å tro at persepsjonsevnen vår også blir stilt overfor en stor utfordring når vi hører på musikk samtidig som vi er konsentrert om et annet kreativt arbeide. Denne utfordringen kan selvsagt tolkes forskjellig ettersom hva slags type man er, så jeg skal knytte dette opp mot det empiriske materialet.

---

<sup>19</sup> Jeg har ingen forutsetning for å utdype forholdet mellom hjernen og musikkpersepsjonen, og det vil også være å gå litt utenfor problemstillingen, så det blir med denne utilstrekkelige presiseringen.

Dokorgradsstudenten Patson ved University of Aucklans Faculty of Science har kommet frem til et oppsiktsvekkende forskningsresultat, som tenderer mot at musikk og språk ”konkurrerer om de samme hjerneressursene”. Dette skjer først og fremst hos de som har et trenet musikalsk øre, og dermed analyserer musikk via den venstre hjernehalvdel, i motsetning til ”amatørene” som tar opp musikksignalene med den kreative, høyre hjernehalvdel (Patson gjengitt av Foss i Forskning.no 2006). Dette er et veldig interessant ”funn”, og kan være med på å underbygge den påstanden jeg kom med innledningsvis, om at musikken ofte kan være mer inspirerende for ikke-musikere, siden de har et mer spontant forhold til musikk. Musikken kan også slik sett ”influere” den kreative prosess på en mer dominerende måte, siden det musikalske materialet bearbeides i den hjernehalvdel som ideene ”klekkes ut”.

Gabrielsson har også noen musikkpsykologiske refleksjoner rundt menneskers ”motstand mot forändringar” i artikkelen ”Struktur og känslor i musik”, samtidig som han fremhever visse trekk ved musikken som svarer best til våre ”preferenser”, og setter det så i samband med hva slags ”arousal” og ”valens” musikkopplevelsen gir (arousal i betydningen aktiveringsnivå og ”valens” positiv/negativ):

”Den största delen av den tonala konstmusiken svarer väl mot önskemålen om uppfattbar struktur och samband som präglar vår perception och kognition” (Gabrielsson 2006).

Han påpeker også den kulturelle påvirkingen, og sier at selv inndelingen i dur som tilsvarende glad respektive moll som tilsvarende trist er en kulturell tolkning. Det vi skal rette søkelyset på når vi ser på det empiriske materialet i tilknytning til denne teorien, er hvorvidt informantene verdsetter overraskende elementer i musikken, eller om de vil ha det velkjente når de skaper sin egen kunst:

### ***17. Inspirasjon som en positiv overraskelse eller et lykkelig gjensyn med det velkjente?***

#### **Identitet og meningsaspekter:**

Musikken vekker lengselen etter forening og meningsfylde hevder flere forskere som har sett nærmere på musikkens kraft og virkninger/ tilstander. (Sloboda 2001, Sacks 2008, Ruud

2003). Denne menneskelige faktoren er mer universell, og går på tvers av alle kunstformer. Den menneskelige lengsel og søken etter mening i tilværelsen kan være en av drivkreftene bak et kunstuttrykk og den kulturelle og sosiale konteksten som musikkopplevelsen opptrer i er ikke uten innflytelse. Derfor er forbindelse til *mening (significance)* og *identitetsbegrepet* relevant (Ruud 2005).

### ***18. Inspirasjon som indre mening?***

Ruud skriver ”Musikk kan være et selvobjekt. Dette objektet gir oss tilgang til vitalitets-affekter, noe som igjen kan virke nærende på vårt selv og selvutvikling” (ibid.:167). Skårderud trekker det lenger, og sier at selvobjektet blir ”nødvendig for selvets sunnhet og helhet”, når han snakker om kunstnere og deres forhold til publikum (Skårderud 2000:176). Vi fokuserer på musikkopplevelsen, og ser om den kan gi god næring til selvet. Hva slags type næring, kan man jo spørre seg? Det kan dreie seg om tydeliggjøring av ”verdivalg” i følge Maslow, som Ruud refererer til, og det ”kan løfte oss ut av hverdagen” og over i ”*transpersonlige* opplevelser” (Ruud 2005). Det vil si at det gir livet ny mening og innhold, siden vi har fått et glimt av en ny dimensjon, og dermed blir virkeligheten mer rik og spennende. Musikken kan være med på å avdekke flere lag i oss og sette oss på sporet av vårt eget tapte ”Jeg” (i betydningen ”selvet”). Ruud skriver videre at ”identitet må bekreftes” (1997:77). Hvis jeg skal tale for meg selv, hadde bekreftelsen mye større betydning for meg før jeg kom i kontakt med mitt ”sanne jeg”. Etter den ene opplevelsen, trengte jeg færre ytre bekreftelser på hvem jeg var og er.

Wilber trekker frem Loevingers kategoriseringer rundt ”self-identity”, og det er en oversiktlig og klargjørende overbygning å se det empiriske materialet i lys av. Jeg presenterer den i sin helhet som et appendiks bakerst. Det starter med den *sybiotiske* tilknytningen, og så utvikler man seg videre gjennom den *impulsive*, *selvbeskyttende*, *konforme*, *samvittighetsfulle*, *individualistiske* og *autonome* nivået. Hvis man ikke stagnerer på et av dem, kan man utvikle den *transpersonlige identitet*. Et av Wilbers poeng er at vi kan ha øyeblikk av klarhet hvor vi kan oppnå en tilstand av for eksempel mer autonom karakter, selv om vi befinner oss på langt lavere trinn, men dette er ikke vedvarende. Vi utvikler oss kun gradvis gjennom de ulike nivåene og kan således ikke hoppe over lavere nivåer.

Jeg vil også dra veksler på det Sloboda og hans team i *Music and Emotion* kommer frem til. Sloboda påpeker at musikalitet er "the ability to *make sense* of musical sequences" (Sloboda & Juslin 2001:265). I vår oppgave føres meningen videre til også å bety nytteverdi. Dette aspektet skiller seg klart fra dyrenes opplevelse av musikken, og denne særegne menneskelige evne strekker seg også over på det åndelige området. Sloboda skiller også mellom indre og ytre motivasjon der førstnevnte innebærer at man gjør noe fordi opplevelsen i seg selv er så givende og gledesfylt; ikke for å få noen påskjønnelse eller oppnå et annet mål. I den ytre motivasjonen ligger målet og drivkraften utenfor handlingen selv (ibid.). Jeg har personlig inntrykk av at musikken kan hjelpe på veg med den indre motivasjonen, i det den lager en atmosfære man kan trives i mens man skaper, og at den gjør at man kommer i kontakt med andre dypere lag av seg selv. Dette skal vi se om stemmer overens med empirien.

### ***19. Inspirasjon som indre og ytre motivasjon?***

Alice Millers oppsiktsvekkende betraktninger i "The drama of the gifted child", kan føye seg inn sammen med Kaufmann og Dalai Lama's synspunkter, hvor hun beskriver barns "idealiseringer" og hvordan disse kan være levedyktige gjennom et helt liv, om man ikke blir mer bevisst på hvordan barndommen har satt sine spor. Her kan den musikalske inspirasjonen bli en slags "idealisering" og "sublimering", og vekke gjenklang av ubevisste barndomsopplevelser:

### ***20. Inspirasjon som barnslig og mystisk idealisering?***

Dette aspektet kan sikkert også knyttes opp mot Fowlers spirituelle inndeling, men her velger vi å se Millers betraktninger fra et psykologisk ståsted.

Maslows behovshierarki er også relevant å ta med i denne sammenheng, og det er han som introduserer begrepet høydepunktopplevelser ("peak-experiences"). Slik beskriver Maslow de intense øyeblikkene:

There were the same feelings of limitless horizons opening up the vision, the feeling of being simultaneously more powerful and also more helpless than one ever was before, the feeling of great ecstasy and wonder and awe, the loss of placing in the time and space with, finally, the conviction that something extremely important and valuable had happened, so that the subject is to some extent transformed and strengthened even in daily life by such experiences (Maslow 1987:137).

Maslow beskriver opplevelsen som sammensatt ved at man både føler seg ”forsterket” og ”hjelpesløs” samtidig. Han kommer også inn på den *transformasjonen* som finner sted og det *paradoksale* som skjer inni mennesket ved en slik sterk opplevelse. Han knytter dette opp mot våre grunnleggende *behov* og den *kompleksiteten* som skjer for hvert nytt utviklingstrinn man ”bestiger”. Han hevder videre at musikken er det virkemiddelet som skaper flest ”peak experiences” (ibid.). Vi fokuserer på ”forandringsaspektet” og spør:

## ***21. Inspirasjon som en varig transformasjon?*<sup>20</sup>**

### *Filosofiske betraktninger*

#### **Metafysiske aspekter:**

Filosofen Schopenhauer snakker om urviljen som direkte kommer til uttrykk gjennom musikken, og at musikken fremstiller kosmos’ vesen. ”Mennesket i musikken mærker verdensviljens hjerteslag” sier han (Schopenhauer 2000). Derfor har musikken slik virkning på menneskene. Den ”reproduces all the emotions of our innermost being” (Schopenhauer gjengitt i Sacks 2008:xi). Han er en av eksistensfilosofene som har skrevet mest utfyllende om musikken, og med hans ord kan vi komme med følgende antagelse, og se hvordan dette utsagnet lar seg forene med empirien:

## ***22. Inspirasjon som musikalske uttrykk er kvintessensen av livet?***

Nietzsches programerklæring om det apollinske og det dionysiske er også interessant i underbyggingen av vår opplevelse av musikken: ”Meget er vunnet for den estetiske vitenskap når vi ikke bare har fått logisk innsikt, men også anskuelsens umiddelbare visshet om, at kunstens videre utvikling er knyttet til dobbeltheten av det *apollinske* og det *dionysiske*”. (Nietzsche gjengitt i Thielst 1997:57).

---

<sup>20</sup> Kruse skiller mellom forvandling og forandring i sin bok *Den tenkende kunstner*, der førstnevnte skjer gradvis og i retning mot noe annet, mens sistnevnte innebærer at noe må være etablert først for så å gå over til noe annet i en forandlingsprosess (Kruse 1993:86). Jeg bruker begrepene om hverandre, og karakteristikken vil fremgå av innholdet i eksemplifiseringene.

For å forstå kunstens vesen og de forskjellige kunstformer må man se på samspillet mellom de apollinske og det dionysiske krefter. Det kunstnerisk kreative har ikke en kilde, men kommer fra brytningen mellom disse (ibid.). Det viktige er heller ikke å få en “taus innsikt” (ibid. 1997), men det å komme videre, at økt forståelse fører til økt handling, her: kreativitet. I ”Slik talte Zarathustra” beskrives ulike transformasjoner på en veldig fantasifull og billedrik måte, hvor ”the last transformation is a surprise: for it is a child” ifølge forskeren Michael Tanner (Tanner 2000). I sistnevntes oversettelse får vi her et lite innblikk i Nietzches verden:

”Why must the preying lion still become a child? The child is innocence and forgetting, a new beginning, a game, a self-propelled wheel, a first movement, a sacred ‘Yes’. For the game of creation, my brothers, a sacred ‘Yes’ is needed\_ the spirit now wills his own will, and he who had been lost to the world now conquers his own world” (ibid.:60).

Nietzsche vektlegger den uskyldige tilstanden som barn befinner seg i, og det er et aspekt ved kreativiteten som minner om denne barnslige, åpne, uskyldsrene, selvubeviste tilstanden. Kan inspirasjonen sette oss i kontakt med dette – og da ikke ved at det blir en blind forherligelse av musikken, slik Miller påpeker, men en tilstand som roper etter å skape sitt eget uttrykk. ”Jeg vil skape jeg også” og ”jeg kan”! Fremkaller den musikalske inspirasjonen et *ønske om å skape*? Nietzsche skapte selv musikk, men her nøyer vi oss med å se på hans filosofiske tankegods tilknyttet musikken. Da han var 14 år skrev han følgende:

God gave us the music so that we, first and foremost, will be guided upward by it. All qualities are united in music: it can lift us up, it can be capricious, it can cheer us up and delight us, nay, with its soft, melancholy tunes, it can even brake the resistance of the toughest character. Its main purpose, however, is to lead our thoughts upward, so that it elevates us, even deeply moves us...

Nietzches definisjon på hvordan musikken inspirerer oss mennesker, vil med andre ord være:

### ***23. Inspirasjon som oppløftende dyp indre bevegelse?***

Et annet viktig aspekt ved Nietzches refleksjoner er hvordan han ser på det å vurdere, sette pris på – i vårt tilfelle ulike kunstverk:

“To esteem is to create: hear this, you creators. Esteeming itself is of all esteemed things the most estimable treasure. Through esteeming alone is there a value: and without esteeming, the nut of existence would be hollow” (ibid.).

Ser vi på “esteeming” i forbindelse med musikken og kreativiteten, kan vi spørre om det finnes noen skjulte ”bånd” mellom inspirasjonen og de ulike kunstuttrykk, i den forstand at kunstnerens måte å ”esteem” musikken på, er å skape et eget kunstverk, enten i form av en bok, bygning eller et maleri. Inspirasjonen fører således til en verdsettelse av musikken gjennom et nytt kunstverk, der musikken sees på som et abstrakt uttrykk for livet selv, mens de andre kunstarter, deriblant poesien blir sett på som en billedlig fortolkning av livet (ibid.). Det blir på mange måter en sirkel som blir sluttet, for så igjen kan komponister bli inspirert av det nye kunstverket, eller dreier det seg her om en kosmisk påvirkning hvor musikken allerede ligger nedfelt i naturen, der det er komponistens oppgave å føre musikken frem i lyset? Vi skal se hva informantene fokuserer på.

Nietzsche så på musikk først og fremst som uttrykk for det dionysiske, med lidenskap og bevegelse i fremste rekke, selv om den sto i et dialektisk forhold til det appolinske med form og rasjonell orden. Dette er prinsipper som også gjelder for kreativitet (May 1975), og det interessante aspektet her er den intensiteten som oppstår i *møtet* med musikken, og ”forplantningen” videre. Er det slik at du er totalt oppslukt når du skaper noe selv, er kreativ, mens du ikke er det når du blir inspirert? At du rett og slett ikke kan være helt oppslukt av et annet kunstverk, for da mister du evnen til å skape noe selv? I følge Rorschach-tester tyder det riktignok på at folk ser skarpere når de er følelsesmessig engasjert, at det skjerper bevisstheten, så graden av engasjement har en sterk relevans her (ibid.:53). Vi velger her i første omgang å fokusere på den *kraften* som kommer ut i forbindelse med inspirasjonen, og som muligvis kan kanaliseres i et nytt kunstverk:

#### ***24. Inspirasjon som dionysisk, kreativt dynamitt?***

Jeg knytter denne kraften opp mot *møtet* som oppstår i den kreative prosessen. Et møte som Rollo May definerer som et møte med kunstnerens egen *verden*, i den betydning at det er ”meningsfylte forhold et individ eksisterer i og deltar i utformingen av” (ibid.:54). Det er i dette samspillet at kreativitet oppstår, mener May, og jeg er også fristet til å føye til at inspirasjonen også er et slikt samspill. Hvordan kunstnerne møter sin verden, er derfor et



meget relevant aspekt ved både kreativitet og inspirasjon, og det fører oss over til neste teoretiske bidragsyter:

### **Eksistensielle aspekter:**

Heideggers grunntanke var at vitenskapen undersøker alle ting og forhold som finnes, men at den har glemt hva det vil si å være (Heidegger gjengitt i Næss 1965:156). Det han først og fremst ville til livs var en rekke skillelinjer mellom ”jeg” og ”verden”, ”subjekt” og ”objekt”, ”indre” og ”ytre”, og at disse skillelinjene gjør oss ”fremmed” for samhørigheten eller enheten som eksisterer mellom tilsynelatende atskilte verdener (ibid.:156). Det som er interessant i denne sammenheng, er om musikken kan ha noen enhetsskapende funksjon i en uoversiktlig og fragmentert verden. Heideggers begrep ”væren-i verden”<sup>21</sup> er en tilstand hvor mennesket er fortrolig med og føler seg hjemme i verden (i motsetning til å være fremmedgjort).<sup>22</sup> Et aspekt som virker nærliggende å ta med, er den naturlige åpenheten som denne tilstanden oppmuntrer til, og at fremmedgjøringen er med på at åpenheten blir utfordret og ødelagt på veien. Jeg retter derfor søkelyset på

### ***25. Inspirasjonen som sterk følelse av enhet?***

Etter Adornos oppfatning har vi å gjøre med et ”rent” åndelig uttrykk i musikken, hvor det mytebelagte rundt det åndelige er et tilbakelagt stadium og dens idé har det ”guddommelige navns skikkelse” (Adorno 2003:9). Forutsetningen for at man skal forstå et musikkverk og følgelig dets ”åndelige budskap”, er at man ”dukker ned i dets immanente bevegelse” (Adorno 2003:191). Vi trenger en ”fremskredet bevissthet” som består i sine ytterpunkter av idiosynkrasi og rasjonalitet.<sup>23</sup> De idiosynkratiske impulsene tilhører det Adorno kaller den mimetiske evne, den mimetiske måte å forholde seg på<sup>24</sup> hvor forståelsen ”sitter i kroppen og er spredd ut i nervene (ibid.:189). Dette er et meget interessant aspekt å se empirien i lys av, for det kan være et kjennetegn for hvordan kunstnere drar veksler på det ”musiske” i sitt

---

<sup>21</sup>Dette er en oversettelse av det tyske begrepet ”in-der-Welt-sein).

<sup>22</sup>Dette kan være et element som fremhever økt skaperlyst og behov hos kunstnere i følge Kaufmann, men det er også etter min oppfatning, viktig å poengtere at også det motsatte kan være tilfelle.

<sup>23</sup>Idiosynkrasi betyr her ømfindlighet, følsomhet og ”evne til å stritte i mot” (Adorno 2003).

<sup>24</sup>Mimesis for Adorno betyr ikke først og fremst etterligning, men evnen til ”å la seg miste i omgivelsene” (ibid.:191).

kunstverket. Han snakker om en ”frem-og-tilbake-bevegelse”, hvor det gjelder å være inne i verket, ha ”affinitet” til det, og samtidig kunne betrakte det fra utsiden, slik at det ”slår opp sine øyne” (ibid.:193). Det er med andre ord en balansert lyttetilnærming, i den forstand at det integrerer både det ”oppslukende” ved opplevelsen og det mer ”reflekterende”. Med Adornos betraktninger skal vi se om empirien antyder:

## **26.    *Inspirasjon som ”amytologisert bønn”?***

Filosofen Wilber kommer som vi har sett også inn på hvor den åndelige, fellesmenneskelige utviklingslinje befinner seg, og det ”avmytologiserte” aspektet, er således av stor interesse for hvordan informantene forholder seg til det åndelige. Nå skal vi se nærmere på hva Wilber har å si mer om den saken:

### **Wilbers inspirerende overblikk:**

Vi skal se på Wilbers bruk av visdomstradisjonene for å beskrive den viktige forbindelsen mellom opplevelser og tolkningen av disse, og han presenterer 5 naturlige *states of consciousness*

Gross-waking states

Subtle-dream states

Casual-formless states

Witnessing states

Ever-present Nondual-awareness

De *tilstandene* (state) som alle kjenner til er våken, drømmende og dyp søvn, men det finnes en mengde forskjellige bevissthetstilstander og måter å kategorisere dem på, og vi velger å se dem i lys av Wilbers kategorier. Spørsmålet blir da: Hva slags *tilstand* er *inspirasjonen*? Er den en *naturlig tilstand* eller en ”*altered*” eller ”*nonordinary*” *tilstand*? Wilber trekker inn ”*exogenous*” *tilstander* som er rusmiddelfremkalt og ”*endogenous*” *tilstander* som inkluderer såkalte *trenede tilstander* som *meditative tilstander* (Wilber 2007). Kan *inspirasjonen* være en *meditativ* tilstand? I stedet for å meditere lytter du til musikk og kommer således i en ny *tilstand*. Eller kan man se på det å lytte til musikk som å meditere? En spesiell måte å lytte på

og en spesiell måte å la musikken ”sive inn”. Uansett, en viktig faktor som vi tidligere har nevnt, er den *transformasjonen* som finner sted, overgangen fra en tilstand til en annen. Det ligger implisitt i begrepet *In spirasjon* at det er noe nytt som blir tilført eller som vekkes i deg (aroused ), eller noe som tidligere har ligget skjult for din bevissthet som nå trer frem. Med Wilbers begreper kan vi stille spørsmålet:

### ***27. Inspirasjon som “A subtle-state-experience of intense interior luminosity”?***

En opplevelse som har følgende karakteristikker; Den er en opplevelse som *kommer og går*, den er *ekskluderende* og den kan kanskje *trenes opp* (ibid.:75). *Tilstandenes* er i sin natur *amorphous* og *fluid* og dermed er det mulig å ”*peak-experience*” *higher states*) (ibid.:76). For å forklare dette litt nærmere: om du til vanlig befinner deg i en *gross-waking state* er det mulig å erfare en *witnessing-state*, som ligger mange hakk over, ved for eksempel å ha en sterk musikalsk opplevelse.

Wilber har lenge holdt på å finne en løsning på hvordan denne tilstandsutviklingen kan integreres i vestlig utviklingspsykologi, og det han til slutt kom opp med i samarbeid med Combs, var det de kalte: ”Wilber-Collbs Lattice” (jeg velger å oversette ”Lattice” med ”Filter”), hvor disse *tilstandene* blir sett på langs en horisontal linje og kan oppstå uavhengig av hvilket stadium (*stage*) du befinner deg på. De ulike *stages* er også viktig å ta med, for de former hvilket syn (*view*) hver enkelt har om den *state* de opplever og utgjør således den vertikale aksens:

Her er inndelingen fra topp til bunn:

Super-integral  
Integral  
Pluralistic  
Rational  
Mythic  
Magic  
Archaic

Wilber skriver at det er viktig å se opplevelsene i lys av denne inndelingen fordi:

The point is that a person can have a profound peak, religious, spiritual, or meditative experience, say, a subtle light or casual emptiness, but they will interpret that experience with the only equipment they have, namely, the tools of the stage of development they are at. A person at magic, will interpret them magically, a person at mythic will interpret them mythically, a person at pluralistic will interpret them pluralistically, and so on.

Wilber understreker den sterke forbindelsen mellom nivå og tilstand, og at det er helt avgjørende å se ulike opplevelser i tilknytning til hvilket bevissthetsnivå du befinner deg på. Med andre ord kan du ikke se fragmentet løsrevet fra konteksten, for det gir liten mening. Er det da slik at to personer kan ha den samme erfaringen, men tolke den så forskjellig at om vi kun hadde sett beskrivelsen av den, så hadde vi ikke skjønt at det dreide seg om det samme? Her er vi inne på et av kjerneområdene innenfor musikkolkning. Det er en vesensforskjell mellom erfaring og opplevelse. Opplevelse er allerede en subjektiv tolkning, og har innebygd både nivå og tilstand, slik jeg ser det. Denne inndelingen vil jeg derfor knytte opp mot informantenes og mine egne musikkopplevelser, og se om det går an å strukturere dem i henhold til Wilber-Combs "filter".<sup>25</sup> Wilber ber oss imidlertid om å huske på en viktig ting: "these stages (and stage models) are just conceptual snapshots of the great and ever-flowing River of Life" (ibid.:59). For å unngå å ta noe for gitt, stiller jeg også følgende spørsmål:

### ***28. Inspirasjon som spirituell erfaring?***

Det er ikke tilfeldig at jeg i avsluttende fase tar med en så "åpen" definisjon. I følge min egen opplevelse av inspirasjonen er den forbundet med en mangesidig bevegelse som jeg synes å observere både i musikken og utenfor meg selv. Det handler om en bevegelse eller "flow" som inneholder energi, erkjennelse, emosjoner, transformasjon, forskjellige bevissthetsdimensjoner, drømmer, og sist men ikke minst en spirituell dimensjon. Med andre ord er det en meget kompleks opplevelse og den kan betones forskjellig. Samtidig kommer jeg stadig tilbake til den paradoksale virkelighetsoppfatningen jeg har, og som er så vanlig innenfor østlige tankesett. Jeg er fristet til å stille et siste spørsmål i forbindelse med denne tenkemåte, og se om jeg får noen gjenklang når jeg tar fatt på det empiriske materialet:

### ***29. Inspirasjon som et uutsigelig paradoks?***

---

<sup>25</sup>

*Se non è vero, è ben trovato*, italiensk ordtak. "Det er kanskje ikke sant, men det er vel uttenkt".

Jeg skal nå se hvordan informantene forholder seg til inspirasjonen og ta for meg deres syn på inspirasjonen, og se hvordan dette synet samsvarer med de ulike musikkerfaringene. Det er alltid veldig vanskelig å tolke andres grunnsyn og holdninger, for de vil igjen bli farget av min forforståelse. Det er imidlertid en viktig grunn til at jeg insisterer på dette punktet, for det innebærer også at leseren vil kunne reflektere over hva han eller hun tar med seg i sin vurdering av inspirasjonen, og dermed blir mer bevisst på *sin* forforståelse.

Kort sagt: vår forforståelse farger våre opplevelser. Innlemmes denne så godt det lar seg gjøre sammen med musikkopplevelsene, får man forhåpentligvis en større helhetsforståelse. Dette fremhever også Alf Gabrielsson ved å poengtere viktigheten av ”växelspelet mellan olika faktorer, det vill säga at vilken verkan (virkning) en viss faktor har också beror på vilka andra faktorer som föreligger..., allting tycks hänga i hop med allting annat” (Gabrielsson 2006).

### **Oppsummering:**

Inspirasjon er et komplekst fenomen. Den er ikke lett å fange inn med bestemte ord. Noen definisjoner som jeg har valgt å ta med, kan ha et vel ”luftig tonefall” med tilsynelatende mindre forankring i virkeligheten, mens andre mer ”moderne” definisjoner kan virke som ”munnslappe potetbetegnelser”, for å bruke en av Faldbakkens formuleringer (Faldbakken 1994), fordi de blir brukt til å dekke så mange typer opplevelser. Sist men ikke minst, kan enkelte definisjoner treffe rett i inspirasjonens ”åre”. Det har derfor vært viktig å komme frem til forskjellige definisjoner av den musikalske inspirasjon, for å se om det er noen aspekter som kan gi gjenklang på et eller annet plan hos informantene, enten det dreier seg om filosofiske, psykologiske, nevrofysiologiske, spirituelle eller estetiske betraktningsmåter.

Faldbakken fremhever riktignok det *unike*, det *dypt personlige*, og fremfor alt det *dramatiske* i den kreative prosessen, og dette mener jeg kan overføres til inspirerende øyeblikk også. Det *unike* kan kanskje delvis forklares med det mangfold av nivåer vi befinner oss på. Ulike ”utviklingslinjer” som *behov* (Maslow), *verdier* (Graves), *tro* (Fowler), *verdenssyn* (Gebser) *selvet/identitet* (Loevinger/Cook-Greuter), er med på å styre og farge våre opplevelser, og som Wilber poengterer i *Integral Spirituality*, er de viktige hjørnesteiner å se erfaringer i lys av (Wilber 2007). Hvis vi ser på inspirasjonen som en spesiell

bevissthetstilstand, har disse kategoriene en viktig rolle i tolkningsprosessen. Kort sagt: *syn* (view) og *nivå* (stage) har stor betydning i hvordan vi tolker den *musikalske inspirasjonen*. Det ser allikevel ut til at det finnes noen hovedpunkter, basert på det teoretiske materialet jeg har innhentet: Det transcenderende, bevegelige og dynamiske aspektet ved inspirasjonen kan være en døråpner for viktige aspekter i livet. Den kan gi økt innsikt, frihet, sensitivitet, skaperkraft, bevegelighet, motivasjon, og personlige ressurser som minner, drømmer og fantasier kan vekkes til live. Dette *teoretiske forspillet* har vært nødvendig for å belyse inspirasjonens mange ansikter og tilsynekomster. Det har blitt en kompakt fremstilling, i og med at så mange forskjellige bidragsytere har kommet til ordet. Jeg har imidlertid ingen vanskeligheter med å argumentere for at det har vært nødvendig; *Inspirasjonen og kreativiteten* er like mangfoldig som *livet* selv. Samtidig har menneskets forstand, følelsesregister og tankevirksomhet en uendelighet av variasjoner å by på, og på grunn av det relativt beskjeden antall informanter i dette prosjektet, har det vært viktig å gi en omfattende beskrivelse av hva inspirasjonen *kan* være innledningsvis. Jeg vil kanskje ikke kunne bryte ned skillet mellom tenkningen og livet, men heller se om noen av disse ”oppløftende” teoretiske vitnesbyrdene lar seg knytte opp mot det empiriske materialet.

### III. HVA BETYR INSPIRASJONEN FOR INFORMANTENE?

"Intet er som å bli pustet på av et levende liv".  
Hamsun

I dette kapittelet skal jeg ta for meg informantenes definisjoner av inspirasjonen, og knytte det opp mot åndelighet og bevissthetsnivåer. Videre skal jeg sette det i sammenheng med hvordan de tolker sine egne opplevelser. Vi bruker Wilbers overbygning som begrepsmessig rammeverk, og skal så godt det lar seg gjøre finne krysningspunkter mellom teori og empiri.

#### *Åndelig ståsted?*

**Lid Larsen: "En plutselig åndelig erkjennelse" – "Gud har en skylapp som han trekker unna"**

For meg er inspirasjon knyttet til metafysikk, og jeg blir lettest inspirert av musikk. Det åpner seg en liten luke over deg, og så kikker du opp i den luken og ser en sammenheng, et bilde, et kart, et dybdeperspektiv og så går luken igjen. Nesten som et gammelt renessansebilde. Gud har en skylapp som han trekker unna. Inspirasjonen kan komme som et resultat av en lang prosess, men den åpenbarer seg raskt allikevel. En plutselig åndelig erkjennelse. Jeg tror på himmelsk åpenbaring, men jeg har ikke opplevd det - ennå.

Vi begynner med å se på Lid Larsens utsagn i lys av Wilber-Commbes "filteret", det *nivå* Lid Larsen tolker sine opplevelser fra. Det fremgår ganske tydelig at Lid Larsen har både et rasjonelt og emosjonelt forhold til inspirasjonen. Han trekker også inn metafysikken, og han er veldig følelsesmessig engasjert når han snakker om den sterke effekten musikken i særdeleshet har på ham. Han sier han tror på "himmelsk åpenbaring" og er familiær med Gudsbegrepet. Det føyer ham således inn i den mytiske og religiøse virkelighetsforståelse, hvis vi velger å se hans definisjon av Gud slik den er innenfor den kristne trosretning. Noen ganger er han ganske bombastisk i sine uttalelser, og noen ganger veldig ydmyk og undrende når det er noe han ikke forstår. Han har med andre ord et veldig sammensatt og mangfoldig syn på musikkens kraft, og det er vanskelig å antyde et bestemt ståsted i henhold til Wilber-Commbes strukturering. Han kan kanskje sies å ligge et sted mellom mytisk og rasjonelt, mytisk i den forstand at hans beskrivelser av inspirasjonen bærer preg av det kristne tankegods, (Lid Larsen er katolikk), og rasjonell ved at han argumenterer logisk og

veloverveid for dette syn.<sup>26</sup> Imidlertid slik det virker på meg, blir denne inndelingen litt for reduserende og enkel i forhold til virkeligheten.

Det viktige blir å ha strukturen som en slags overbygning og hjelp i analysen, men det er ikke formålstjenlig å skulle putte informantene inn i disse kategoriene. Slik jeg ser det kan informanten ha noen holdninger som virker arkaiske, andre som er mytiske, noen rasjonelle og andre integrerende etter hvilke aspekter ved inspirasjonen man fokuserer på, så empirien ”stritter litt i mot” en slik inndeling<sup>27</sup>. Her vil jeg igjen referere til Dag Coucheron, som sier at virkeligheten ikke er så enkel. ”Kanskje bra for dem som elsker definisjoner, klassifikasjoner og tabeller, men ganske håpløst for praktikerne” (Coucheron 2008). Det som jeg synes er påfallende med Lid Larsens uttalelser, er at de harmonerer med synet til en av hans største inspirasjonskilder, nemlig Bach, som selv levde og åndet for den kristne tro, og det kan vel ikke sies å være tilfeldig at de da begge tilhører den samme trosretning?

Vi skal videre se på hva slags *tilstand* inspirasjonen får Lid Larsen i, uavhengig eller avhengig av det nivå han måtte befinne seg på. Som jeg tidligere har nevnt, poengterer Wilber at man kan havne i en hvilken som helst tilstand uavhengig av nivå, men da kun som en enkeltopplevelse. Det harmonerer med inspirasjonen slik Lid Larsen ser den. En ”luke” åpnes og så lukkes den igjen. Han snakker om at han ser en ny ”sammenheng”, og får et ”dybdeperspektiv” som han tidligere ikke hadde, og at det ikke er en vedvarende opplevelse. Dette samsvarer med det Wilber betegner som en ”subtle state-of consciousness”-erfaringer, og det Maslow kaller ”peak-experience”. Neste spørsmål blir da hva slags ”state-of-consciousness”-erfaring er det snakk om? Det er like vanskelig å skulle definere erfaringen hans nærmere, for på meg virker Wilbers inndeling for intrikat og intellektuell i forhold til den indre virkelighet Lid Larsen beskriver. Derfor lar vi også den inndelingen ligge, og jeg vil kun antyde at det for meg ser ut som en ”casual-formless state” med sin flyktige karakter og *dybde*-perspektiv som gir rom for en ny måte å se verden på.

Lid Larsen påpeker videre at inspirasjon er noe som ”ikke finnes utenfor, men inni meg”. Dette blir på mange måter et paradoks, for da vil det jo si at musikken han hører på allerede finnes inni ham, men at det er noe som utløser det, og dette ”noe” er også nødt til å skje ”inne i ham”. Her kommer vi inn på den problemstillingen som går på hvor virkeligheten

---

<sup>26</sup>Fowler opererer med mytic-literal, og det kan like gjerne være en passende karakteristikk, med hensyn til Lid Larsens frodige, billedrike beskrivelser.

<sup>27</sup> Wilber presiserer også at det er mulig for et og samme menneske å befinne seg på ulike nivåer, alt ettersom hvilken utviklingslinje det er snakk om. Inspirasjonen har elementer i seg fra både den følelsesmessige, kognitive og den åndelige dimensjonen, så det blir ekstra vanskelig å skille dette fra hverandre slik jeg ser det.



egentlig befinner seg. Lid Larsen har et dualistisk ståsted, og det plasserer ham naturlig nok innenfor den ”vestlige” forståelsesverden, i motsetning til den østlige, hvor motpolene indre/ytre ikke eksisterer separat. Her kan Heideggers begrep om *væren* gjøre bildet enklere, der alt eksisterer i en uatskillelig enhet. Slik jeg ser det, blir Lid Larsens uttalelser motstridende hvis man ser det ut fra en dualistisk virkelighetsoppfatning, mens det blir helt naturlig i lys av enhetsprinsippet ”væren”<sup>28</sup> der indre og ytre faktorer går opp i en større enhet. Slik sett kan Lid Larsens opplevelse bli mer forståelig og enhetlig, basert på et annet syn enn hans eget.

Hva så med Lid Larsens åndelige forankring? Lid Larsen har et katolsk grunnsyn, så inspirasjonen må sees i forhold til dette. De betydningsfulle metaforene Lid Larsen trekker inn, ”en luke som åpner seg over ham”, kan nok tolkes på linje med katolske lignelser, ikke bokstavelig, men symbolsk og berikende, visdomsmettende og poetisk. Det viktige her er at inspirasjonen kan åpne opp og skape billedrike rom, enten det er fantasier, drømmer eller åpenbaringer i Lid Larsen, som han kan dra veksler på i sitt forfatterskap. Intensiteten, engasjementet og idérikdommen som inspirasjonen skaper, blir viktige aspekter for den kreative prosessen.

### *Pragmatisk ståsted?*

#### **Stigen: ”Nå får jeg lyst” – ”En løsrivelse fra det daglige”**

Inspirasjon har med spiritus å gjøre. Besjele kanskje, språklig sett. Det er noe som ubevisst gir deg lyst til å gjøre noe, og det behøver ikke bare være kunstnerisk. For meg betyr det nok glede - en følelse av glede og frihet. En slags løsrivelse fra det daglige og at jeg har en oppgave. Nei, det betyr: nå får jeg lyst. I grunnen ikke så merkelig. Nå fikk jeg lyst. Det opplever vel alle mennesker?

Stigens definisjon av inspirasjon er først språklig forankret, i den forstand at hun trekker frem den etymologiske betydningen av ordet. Hun ser også inspirasjonen fra et mer praktisk og jordnært ståsted enn fra et åndelig ståsted, i hvert fall i første omgang. Jeg vil også si at det er en tydelig ”nedenfra-og-opp” hendelse som setter i gang den kreative prosessen hos Stigen (Kaufmann 2006), som jeg har vært inne på før. Hennes uttalelser kan nærmest forenes med definisjonen av inspirasjon som *motivasjon*. Det som skiller den fra sistnevnte kategori er at

---

<sup>28</sup> Adorno problematiserer Heideggers syn ved å si at hans ”vesensaktighet” blir innholdsløs siden ”tingligheten” forsvinner, men dette er et syn jeg ikke deler og vil gå noe nærmere inn på her.

den foregår mer på det *ubevisste* planet, og at det derfor hefter ved opplevelsen noe ”uforklarlig” og ”ukontrollert”. Det dreier seg mer om en ”indre motivasjon” enn en ”ytre”, om vi skal bruke Slobodas distinksjon her (Sloboda & Juslin 2001). Vi skal se nærmere på dette aspektet, men nå vektlegger vi først og fremst hennes *syn* på inspirasjonen. Det ”å få lyst” kan være både på det følelsesmessige og intellektuelle plan, og det er slik jeg forstår Stigens utsagn, at det innlemmer begge delene. Hun fokuserer ikke på den spirituelle/åndelige siden av opplevelsen selv om hun nevnte betydningen ”besjele” innledningsvis. Dette kan sees i sammenheng med at hun ser på seg selv som ateist og ikke ønsker å mystifisere det å bli inspirert.

Jeg er nok ateist ja. Du har rett til å spørre om det religiøse, for i en videre forstand så kan det være det. Men jeg har på en måte ikke lyst til å mystifisere inspirasjonen så veldig. Fordi jeg føler virkelig at det er noe som gjør meg glad, og det gir meg følelsen av at nå fikk jeg lyst.

Sammen med den ateistiske grunnholdningen til inspirasjon, åpner hun likevel opp for andre dimensjoner i sine bilder, og hun vedkjenner seg en slags eksistensiell søken:

Men jeg merker jo som alle andre en søken etter noe å tro på, men jeg tror jo ikke på religiøse dogmer som oppstandelse fra de døde, guds sønn og slik. Men jeg skjønner hva du sikter til, om det skulle ha noe guddommelig ved seg. Jeg ble beskyldt for det med mine senere bilder, at de skulle være religiøse, så du er inne på noe der. Jeg har noen sentrale ting, som lyser som en sol. Og så ble jeg beskyldt for å lage malerier som var veldig vakre, og det var jo nesten negativt i dag. Inspirasjonen kunne være til å grave i hagen eller noe annet også. Det er ikke så mystisk heller.

Det er heller ikke en enkel oppgave å skulle definere hennes ståsted ved hjelp av Wilbers kategorier, og spørsmålet om det er formålstjenlig dukker opp i samme åndedrag. Vi antyder at hun har et følelsesmessig og rasjonelt ståsted, men det viktige blir heller å få frem i lyset hva slags grunnholdninger hun har, mer i en Heideggersk ånd, og så lar vi Wilbers kategorier ligge. Det interessante aspekter her er at hun sier og mener en ting, mens bildene gir rom for en annen virkelighet. Og at musikken hjelper henne ved at den er en ”løsriverse fra det daglige”. Den ”løsriver” henne også slik sett også fra opptattheten av hva andre måtte mene om henne og hennes kunst, der hun skaper sin egen verden og ”tillater” seg selv å være ”abstrakt” og ”religiøs” i en videre betydning:

Det (min sterkeste musikalske inspirasjon) er en bestemt hendelse. Jeg ble tvunget til å høre på Brahms. Og musikken hans gav meg mot til å gå inn i min verden. Jeg torde å male noe som ikke ga en klar mening. Et abstrakt språk. Musikken åpnet opp for en abstrakt verden. Så det var liksom lov å gå inn i en slik verden.

Inspirasjonen hos Stigen innebærer derfor også en *transformasjon* i den forstand at hun tør å skape sin egen verden ”løsrevet fra det daglige”, ved hjelp av musikken, og at musikken dermed skaper en slags trygghet til å ta det skrittet som må til. Med et slikt fokus, er det mer på sin plass å trekke frem Loevinger/Cook Greuters ”Self-Identity” inndeling, der den musikalske inspirasjonen får Stigen til å bli mer ”autonomous” og således ikke så redd for at bildene hennes skal virke på den ene eller andre måten (se tabell bak). Det kan dermed se ut til at hun ved hjelp av musikken tar et viktig skritt på veien fra et *individuell* nivå til et *autonomt*, uten at vi kan si det med full sikkerhet. Rollo Mays tittel på sin bok ”Mot til å skape”, setter også dette aspektet i første rekke når det gjelder kreativitet. Han ser på det kreative motet som det viktigste for mennesket, ved at det oppdager ”nye former, nye symboler og nye mønstre som et nytt samfunn kan bygges på” (May 1975:20). Stigens sterke musikalske opplevelse fikk henne til å endre sine forståelsesrammer for hva som er ”lov”, og dette gav seg utslag i at hun ”torde” male abstrakt kunst uten noen bestemt mening. Musikken hjalp henne til å ”åpne opp”, et aspekt som er særdeles viktig i kreative prosesser.

Hva slags tilstand kommer Stigen i når hun blir musikalsk inspirert? Med fare for å foregripe den videre tematikken i oppgaven, medførte en enkelt musikalsk hendelse en slags *omvending* hos Stigen (sett i Wilbers perspektiv ”growth”), slik at det ble en *vedvarende* tilstand. Hun kom i kontakt med en annen dimensjon, og den gjorde at hun ikke lenger forholdt seg på samme måte til det å male. Hun fant ”sin verden.” Dette samsvarer veldig med Mays teori som fremhever det å finne *sin verden* som ytterst viktig for den kreative prosessen. Det er et *møte* som du ikke kommer uberørt fra og som skiller seg fra de andre informantenes mer flyktige opplevelser. Stigens inspirasjon minner mer om min egne sterke inspirasjon som førte til et *avgjørende valg i livet*, og som jeg definerer under den store *Inspirasjonen* nettopp fordi den fikk *vidtrekkende konsekvenser* og den førte til et *nytt eksistensielt syn* på tingene rundt. Dette kan samsvare med det Maslow kaller for ”akutte identitetsopplevelser” og at ”vårt sanne selv” kom til uttrykk ved hjelp av musikken (Ruud 2005).

Videre fremhever Ruud at slike sterke erfaringer ”forankrer verdier” og ”setter sitt preg på hvordan vi utformer vår identitet (ibid.:159). Her vil jeg presisere at for min egen del vekket musikkopplevelsen til live den *uskyld* som vi ofte forbinder med barn, og det handlet ikke så mye om ”voksne verdier”, men heller om egenskaper eller essenser som mer heller mindre har ligget ”i dvale” over lengre tid (Almaas 2002). Jeg kom i kontakt med denne ”uskyldige” siden av meg selv når jeg hørte på Mozart, og det var i en slags ”witnessing

state”, der jeg så meg selv med en viss distanse. Jeg sto og ble til et uskyldig vesen, som smeltet sammen med musikken. Almaas og Wilber nevner denne viktige tilstanden som kan oppstå etter timer og år med meditasjon. Den befinner seg på det nest øverste trinnet av de 5 naturlige bevissthetstilstandene. Det er “a capacity to witness all of the other states”, og den medfører en “unbroken attention in the waking state” (Wilber 2007). Med andre ord er det en ganske sjelden tilstand som ofte må trenes opp. Jeg har således trent på den ved å meditere, drive med yoga og sist men ikke minst å lytte til musikk som jeg umiddelbart liker. Stigen snakker også om det å komme i kontakt med den barnslige siden av seg selv ved hjelp av musikken, men ikke fra et ”witnessing” perspektiv. Hun fokuserer på en egen ny abstrakt verden som hun ønsker å utforske, og det åpner opp for et nytt verdigrunnlag hos henne. Eller sagt på en annen måte: Hun tør å kjenne etter hva som betyr noe for henne, uavhengig hva andre måtte tro og mene om det.

### **Digerud: ”Det angår meg – og den sjeldne opplevelsen husker jeg for alltid”**

Det er usakelig, det er verken en struktur eller noen ting, men en lyd, en trompetlyd som blir fremført på en slik måte at det angår meg, at det angår meg på en slik måte at jeg vil fortsette å ville gjøre det jeg gjør resten av livet. Du har ikke mange slike opplevelser. De kan telles på en hånd, og du husker dem for alltid.

Digeruds musikalske inspirasjon har den samme sterke, vedvarende karakteren som Stigens og undertegneds inspirasjon, og som han sier så ”ville jeg fortsette å gjøre det jeg gjør resten av livet (underforstått lytte til jazz og skape arkitektur som ligner jazz). Han har vanskelig for å rettferdiggjøre en slik opplevelse rent logisk sett, selv om han starter med et forsøk på nettopp det. Det følelsesmessige og det sterke engasjementet tar allikevel over etter hvert. ”Engasjement” og ”intensiteten” ved opplevelsen er også viktige faktorer i den kreative prosessen i følge May, så vi har mange sammenfallende positive faktorer når vi knytter den opp mot lytting til jazz. Engasjement og intensitet er faktorer som lar seg lett ”overføre” til Digeruds arbeidsprosess. Vi kan absolutt snakke om en ”vinn-vinn situasjon”, som Goleman fokuserer på (Goleman 1997). Dette henger selvsagt sammen med hva slags type menneske Digerud er, for hadde han ikke utstått å høre på musikk mens han arbeidet, og aller minst jazz, så hadde denne positive effekten uteblitt, men det er vel nesten overflødig å presisere. Vi følger ham videre i sitt resonnement i forhold til det åndelige aspektet:

Jeg er et stemningsmenneske som godt kan sitte i kirken og synge salmer, fordi jeg synes rommet der er interessant, og jeg synes det er en interessant stemning. Det er det samme om det er i katolske kirker eller om jeg er i en moské i Istanbul, her eller der, den samme kjernen er alle steder. Jeg har ikke lyst til å sette meg ut på en gren og påstå noe. Er du gæren. Jeg er jo et kreativt menneske. Jeg er følelsesmessig engasjert. Religion har jo med det å gjøre at du henvender deg til det du ikke forstår. Prøver å forstå noe du ikke forstår. Jeg har ikke noe forhold til religiøse ting overhode, men jeg undrer meg ofte over ting. Det at jeg møtte Miles Davis og fikk snakket med ham en hel natt, det var noe svært. Det var rart at det skulle hende meg. Det kan man bli religiøs av altså.

Jeg konstaterer kortfattet at Digerud har på sett og vis den samme oppfatningen av religioner og åndelighet som Stigen. Det er stemninger som gjelder uten å være dogmatisk bundet, og den generelle undringen over det uforklarlige i tilværelsen har ingen spesifikk religiøs forankring. Han sier at ”den samme kjernen er alle steder”, og dette tolker jeg som et *enhetlig* syn, som kanskje kan kategoriseres innenfor ”integrerende”, i henhold til Wilbers inndeling. Han sier videre at han ”har ikke noe forhold til religiøse ting overhode”, men at han ”undrer seg ofte over ting”. Det er fullt mulig å være åndelig, uten å være religiøs, slik jeg ser det, og ”å være på et integrert nivå” vil ikke si at man skal omfavne alle religioner. Det er mer snakk om en fri og tolerant holdning til ulike trossystemer.

Hva slag tilstand er den skjellsettende opplevelsen til Digerud? Slik jeg ser det, er det en blanding av følelsesmessige og intuitive aspekter som er avgjørende. Digerud har vanskelig for å sette ord på hva som skjer inne i ham, og det virker nærliggende å tolke det opp mot Wilbers ”subtle state experience of intense interior luminosity”. Digerud får klargjort sine verdivalg, og opplevelsen har stor betydning for hva han velger å konsentrere seg om. Neste informant har følgende syn:

### **Jakobsen: ”Så kommer det som et tog – fascinerende, men ikke trolldom”**

Jeg begynner å jobbe, nesten uten mål og mening. Så går det gjerne en dag, og så kommer det som et tog. Du må gjerne kalle det inspirasjon, men jeg tror det har mye med at man stiller seg mottakelig. Det er ikke slik at kunstneren har en gudegave eller at det er hokus pokus. Det er veldig enkelt: mye hardt arbeid. Det å tørre og følge følelser. Det er veldig lett å tillegge kunstneren mystiske evner, fordi kunst er så vanskelig å definere. Men for meg er det slik at uansett hvor fantastiske kunstverker jeg har sett, enten det er en Michelangelo-skulptur eller noe annet, så sier folk at det er guddommelig, divine, men for meg er det ikke. Det er et veldig fascinerende håndverk med en fantastisk personlighet. Det er ikke trolldom. Det samme gjelder for musikken.

Jakobsen vil avmystifisere kunsten og kunstneren, og også det som omhandler inspirasjon. Han fremhever viktigheten av at han må sette i gang den skapende prosessen selv først, og så kommer inspirasjonen som en følge av dette, via ”hardt arbeid” og at han ”stiller seg mottakelig. Dette samsvarer godt med Kaufmanns ”nedenfra-og opp-prosess i likhet med det

vi har sett hos Stigen. Inspirasjonen og de nye ideene ”kommer altså ikke til ham”, slik det noen ganger kan virke andre kunstnere opplever det, men hos Jakobsen blir inspirasjonen et resultat av en arbeidsprosess, fremfor en initierende fase i skaperprosessen. Det kan minne mye om den ”indre motivasjonen”, som vi har vært inne på tidligere (Sloboda and Juslin 2001), for han knytter det også opp mot ”det å tørre å følge følelser”. Dette gir han en tilfredsstillende og et driv fremover. Han er også nøye med å poengtere at han ikke ser på inspirasjonen som ”trolldom”, og at han forbinder den med en slags form for fascinasjon – for hva mennesket er i stand til å skape. Det er med andre ord en veldig nøktern og jordnær definisjon av inspirasjonen, og lite forbundet med det åndelige, ved første øyekast. Det er imidlertid ikke noe motsetningsforhold mellom pragmatisk og åndelig, for Jakobsen avskriver ikke den åndelige dimensjonen i sin egen skaperprosess, selv om han ikke forbinder den implisitt med selve inspirasjonen:

Jeg vil si det sånn at å avskrive religiøsitet er en fordummende tanke. Så jeg tror at jeg prøver å være et åndelig menneske, men jeg føler meg ikke sånn. Jeg føler meg veldig lite åndelig. Men det er en åndelighet som driver det jeg gjør, men det er ikke noen form for agenda i det hele tatt. Det er mer at man er nysgjerrig på livet, er opptatt av kjærlighet, hvis man er opptatt av andre mennesker, da er det veldig mye religiøsitet i det hele tiden, da jobber du med åndelige ting. Det er ikke så mye mer komplisert egentlig. Så jeg tror at jeg sikkert er veldig åndelig. Sikkert mange som vil si at jeg er religiøs også, men jeg har vanskelig for å si det selv.

Vi nøyer oss med å poengtere det pragmatiske utgangspunktet til Jakobsen, kombinert med en vid definisjon av åndelighet, som dekker ”kjærlighet” og det å være opptatt av andre mennesker. Han har et behov for å forenkle og å være ydmyk overfor det han ikke forstår. Han sier selv at han har en helt annen grunnholdning enn for eksempel Odd Nerdrum, som heller bygger opp under kunstnermyten, og ser på seg selv nærmest som en slags Gud. Jakobsen ønsker på sin side å fremtre mest mulig menneskelig. Han kan sies å tilhøre den humanistiske tradisjonen, med mennesket i sentrum og en ”jordet” fascinasjon for hva mennesket kan utrette. Det springende punktet her, er at det er ”åndeligheten” som driver det han gjør. Dette må sees i sammenheng med den definisjonen han legger til grunn. Det er altså kjærligheten til menneskene og følelsene av å være menneske, som er hans drivkraft og inspirasjon. Sett i dette perspektivet, er det på sett og vis *verdigrunnlaget* til Jakobsen som er medbestemmende for hvordan han oppfatter musikkopplevelsene, og her er jeg fristet til å ta med Graves ”HumanBond” som ganske treffende for hvilket nivå Jakobsen befinner seg på (se utviklingslinjene bak).

Hva slags *tilstand* er det Jakobsen kommer i når han bruker musikk i sitt kreative arbeid?<sup>29</sup>  
Her må vi ha litt mer hjelp fra hans egne uttalelser:

Jeg lytter nesten aldri til musikk. Musikk er med på en måte. Det er ingen enkeltepisode som jeg kan huske, som har vært av avgjørende betydning. Jeg hører på all type musikk og er nærmest schizofren i forholdet mitt til musikk. Jeg kan gå fra Cohen til Britney Spears på en og samme dag.

I følge Wilber-Commbes kategorisering ville det være nærliggende å si at Jakobsens musikkopplevelse ligger et sted mellom *subtle-dream-state* og *casual-formless-state*. Når musikken står på, lytter han ikke direkte til musikken, men den gir ham et trygt fundament, og den filtrerer bort forstyrrende tanker. Det virker imidlertid ikke som om Wilbers inndeling er helt treffende, for Jakobsens bevissthetstilstand kan verken sies å være en ren drømmetilstand eller en bevisst våken tilstand. Det virker som det er noe som er mer midt i mellom. I hvert fall i første fase av malingen, der han bare maler i en flyt, og ikke bevisst stiller seg kritisk til det han maler. Det skjer ikke før i neste og avsluttende fase, den reflekterende fasen, og da er det veldig viktig for ham hva slags musikk som kan stå på, om han i det hele tatt kan høre på musikk på det tidspunktet. I Jakobsens tilfelle er det mer snakk om ”den lille inspirasjonen” som gjør seg gjeldende i hans daglige arbeidsliv når det kommer til musikk, hverdagsopplevelser som ikke gjør så stort nummer ut av seg, siden han ikke kan komme på noen enkeltepisode som har satt minneverdige spor etter seg.

### *Åndelig og pragmatisk ståsted?*

#### **Kjærstad: ”Noe som rykker deg ut” – ”finner på noe du ikke hadde før”**

Inspirasjon er en term for noe som vi ikke forstår. Å bli inspirert er å finne på noe du ikke hadde før. Å motta stimulans, og så oppstår det historier eller brokker av historier som ikke hadde kommet til meg om jeg ikke hadde utsatt meg for den – kilden. Det er noe som rykker deg ut. For meg er det (åndelighet) bare et virkelighetsrom, og jeg er for en utvidet virkelighet. Variasjon er gunstig for mennesket. Ulike religioner og musikk kan sette deg i kontakt med andre dimensjoner av deg selv. Jeg får kick av søkerprosesser, finne skeive løsninger. Alt som kan få meg ut av vanens makt er positivt. Musikken kan det – overraske meg og sette meg på nye spor/ideer. For meg er det rekreasjon. Det lader meg opp til å se det jeg gjør med friske øyne.

---

<sup>29</sup> Her velger jeg å si ”bruke musikk” fremfor ”å bli inspirert av”, og fokuserer mer på den kreative prosessen, siden Jakobsen skiller sterkt mellom musikk han kan jobbe til, og der han må stoppe opp hele arbeidsprosessen og bare lytte til musikken.

Kjærstad uttrykker seg ofte fra et meta-perspektiv og med benevnelsen ”virkelighetsrom” som definisjon på åndelighet, står han veldig fritt og uavhengig i forhold til verdensreligionene. Han har en veldig inkluderende holding til de alle, siden de kan ”sette deg i kontakt med andre dimensjoner av deg selv” og ”utvide” dette ”virkelighetsrommet”. Han uttrykker ydmykhet og undring over det vi ikke forstår, og søker stadig nye måter å se ting på. Som han sier får han ”kick av søkerprosesser”. Han skriver i tillegg i sin ”Matrise” at ”viljen til å gå inn i det dunkle rommet er avgjørende, i dag mer enn noen gang” (Kjærstad 2007).

Han snakker også om de tidlige mystikers ”negative teologi”, og deres vekt på det ubegripelige, ”det for menneskestanden ufattelige og uutsigelige, en slags ”mørk uvisshet”. Her vil jeg fremheve hans forhold til musikken som en slags ”lys uvisshet”, siden han ofte føler seg oppløftet av den, men ikke alltid vet hvordan det henger sammen. I forhold til Wilber-Commb strukturen kan vi kanskje med dette si at han er på et *integral*-nivå, (dvs. at han integrerer nye opplevelser i et helhetssyn og forkaster ikke, eller stiller seg i opposisjon til dem, samtidig som han har en åpen og bevisst holdning rundt de ulike dimensjonene opplevelsene kan opptre i). Det er imidlertid ikke lett å skulle argumentere for hvorfor han da ikke heller er ”pluralistic” eller ”super-integral” nivå. Et punkt som heller i en mer ”pluralistic” retning er at han mer opptatt av hva musikken *intellektuelt* kan frembringe, enn det følelsesmessige aspektet:

”Jeg synes det lett blir patetisk når man vektlegger den følelsesmessige siden av musikken, og det er så selvfølgelig at den vekker følelser i oss, jeg er mer opptatt av hva den intellektuelt sett kan gjøre med oss”

Kjærstad har ingen spesiell åndelig forankring, selv om han har studert teologi, og er opptatt av de ulike verdensreligionene. Han er riktignok mer opptatt av den ”intellektuelle” siden av musikken fremfor den følelsesmessige, så visse preferanser har han. Slik sett er en annen kognitiv overbygning Wilber drar veksler på, et vel så treffende analytisk redskap med sin inndeling (se utviklingslinjene i midten), der Kjærstad kan sies å ha et intuitivt meta-perspektiv, og han setter seg i bevisste søkerprosesser for å utvide sin virkelighet. Her vil jeg trekke frem Aldridges definisjon av spiritualitet som ble brukt innledningsvis, som ganske treffende med hensyn til hvordan Kjærstad ser på sine opplevelser rundt inspirasjon og musikkens virkninger. Han engasjerer seg sterkt i å utvide sin bevissthet for ikke bli fanget av ”vanens makt”. Slik sett har han en ”devotion to a higher life philosophy”, og er i en mer aktiv



søken enn for eksempel Digerud. At dette perspektivet har en stor innvirkning på den kreative prosessen, ser vi ved måten Kjærstad bruker det musikalske materialet på. Han er meget bevisst på hva han kan få ut av det, og opererer med forskjellige kategorier av påvirkninger. Et annet viktig aspekt, er om en slik ”meta-distanse” er viktig for den kreative prosessen i motsetning til å være totalt oppslukt av musikken. Hos Kjærstad ser det ut til å være det.

Kjærstad mener at inspirasjon er noe vi ikke forstår og det er en ”stimulans” som gjør at vi ”rykkes ut” av våre vaner. Hvilken tilstand kan man si at Kjærstads inspirasjon er ?

Han snakker om at det er uforklarlig, men at det kan sette ham på sporet av noe nytt, så også hos Kjærstad innebærer inspirasjonen en *indre transformasjon* som ikke hadde kommet uten – ”at han utsatte seg for den - kilden”. Dette kan harmonere med Wilbers ”subtle state-experience”. Den er ”subtil” i den forstand at den kan gi seg klart til kjenne ved at du merker at noe er blitt forandret i deg, men at man ikke helt forstår den nye tilstandens karakter og hva som skjer rent konkret når man blir satt på sporet av noe nytt.

Csikszentmihalyis flow-teori og definisjonen av et ”autotelisk menneske”, kan også være en fruktbar anvendelse for å forstå forutsetningene for hvordan Kjærstad drar nytte av den musikalske inspirasjon i sitt kreative virke, og hvor viktig *konsentrasjonen* er for arbeidsprosessen. Det går da ikke så mye på hva slags *syn* man har ervervet, men heller en *evne* til å la seg rive med, fokusere og ta inn ny informasjon på bakgrunn av blant annet nevrologiske fortrinn, personlighet og gunstige forhold i barndommen (Csikszentmihalyi 1990). Det virker på meg som Kjærstad er i en konstant søkerprosess, og dette gjør at han setter seg selv i en bestemt tilstand også i forkant av en eventuell inspirasjon. Han utfører en konstant kamp ”med og mot grenser” (May 1975). Dette er viktig for å få kontakt med den ”kreative kilden” som finnes i oss alle. Han har ofte et utpreget ”ovenfra og ned-prosessuelt utgangspunkt med sitt abstrakte metaperspektiv, hvis vi skal bruke Kaufmanns terminologi innenfor kreativitet, men også ”nedenfra-og-opp”, ved at han også lar konkrete hendelser - her spontane møter med musikken - også prege hans kreative arbeid.

### **Det transpersonlige og oversanselige aspektet:**

Det som ser ut til å være et gjennomgående trekk hos informantene er *undringen* og en *søken* etter ”noe” de ikke helt vet hva er. De som har et definert åndelig ståsted forklarer tilstanden med mytiske og billedrike begreper, helt i tråd med det Wilber forklarer *er* på det nivået den

spirituelle dimensjonen befinner seg på for de fleste. Det er ikke alle aspektene ved inspirasjonen som vi kan forklare og som vi forstår, og de som har forkastet det mytiske, har ikke funnet noen god erstatning. Som Wilber poengterer det, så har den spirituelle utviklingslinjen kommet helt på "sidelinjen" hos mange, og det er vanskelig å vedkjenne seg den. Det ser jeg også tegn til hos flere av informantene som ikke helt vet hvordan de skal forholde seg til sin egen åndelighet. Velger vi en annen språkbruk som for eksempel det "transpersonlige" - et akseptert begrep innenfor psykologien – for å fange det uforklarlige oppløftende ved inspirasjonen og den åndelige dimensjonen, skulle man kanskje tro det ble lettere å vedkjenne seg dette "litt utenom det vanlige" - fenomenet. Det er imidlertid for mange et fremmed begrep, og derfor blir det unaturlig å bruke det.

Det viktige blir å ta utgangspunkt i den naturlige språkbruken til hver av informantene, og da dukker vendinger opp som: *utvidet virkelighesrom, lengsel etter noe mer, opptatt av kjærlighet, en åndelighet som driver meg, undrer meg over det jeg ikke forstår, søken etter noe å tro på, det er til å bli religiøs av*. Alle disse beskrivelsene sammen med min egen indre stemme, er for meg et vitnesbyrd på at det eksisterer en egen spirituell utviklingslinje helt i tråd med Wilbers tankegods. På grunn av at den har blitt undergravd så lenge, befinner den seg på et underutviklet stadium i følge sistnevntes teori. Vi trenger derfor i første omgang å anerkjenne og ta den på alvor.

Den musikalske inspirasjonen kan være med på å sette oss i kontakt med vår åndelige side, løsrevet fra religiøse dogmer. Det er for eksempel slik at de fleste forbinder det spirituelle med noe høyverdig, som ikke kan blande seg med det verdslige, men det er en stor misforståelse. Wilber sier at du kan være sterkt spirituell og samtidig ha en hang til å gå i Armani-dress for den saken skyld (Wilber 2007). Det er uansett legitimt å si at man opplever musikk som "sjelfull", og det kan gjøre musikken til et slags spirituell "convoyer belt" for å låne et Wilbersk uttrykk (ibid.:179). Jeg noterer meg at senest i Dagbladet i dag sier Annefrid Lyngstad, tidligere medlem i popgruppen Abba, at "selv den enkleste melodi kan tenne lys" (Lyngstad gjengitt i Dagbladet 11. april 2008). Basert på det empiriske materialet, vil en form for konsentrat av inspirasjonen være:

***Et minneverdig og sterkt møte som utvider vår bevissthet, og rykker oss ut av våre vaner.***

## VI: HVA SLAGS RINGVIRKNINGER GIR INSPIRASJONEN?

”Det dirrer som en streng av rød oktober  
mot klangbunn av den avgrunnsdype natt”.  
Børli

I dette kapittelet skal jeg ved hjelp av det empiriske materialet forsøke å systematisere og strukturere den musikalske inspirasjonens ringvirkninger gjennom å se på hva slags *form og innhold* den tar direkte og indirekte i kunstneren selv, i kunstnernes skaperprosess og i det nye kunstverket. Videre skal jeg ta for meg skjæringspunktene mellom empiri og teori der det er fruktbart.

*Menneskelig og medmenneskelig berikelse:*

**Anskuelig, intuitiv og åndelig erkjennelse:**

Disse tre kategoriene sees her under ett, alt ettersom hvordan informantene forholder seg til dem, og hva slags innhold de fyller dem med. Den ”anskuelige” erkjennelsen opphøyes hos Schopenhauer i og med at den ikke er en ”begrepsmessig abstraksjon”, men gir innsikt av en ”grunnleggende praktisk og teoretisk art” (Schopenhauer 2000:25). Som ”anskuelig erkjennelse” kan den musikalske inspirasjonen utgjøre et viktig bidrag i kreativitetsprosessen. Den kan kanskje knyttes opp mot og sammenlignes med intuisjonen, i den forstand at den gir tilgang på et ”materiale” som virker uforståelig og ubegripelig ved første øyekast. Den åndelige erkjennelse er likeledes vanskelig å ”fange opp” verbalt, men det kan dreie seg om økt enhetsfølelse og et større eksistensielt perspektiv, for å nevnte det jeg selv har kommet i kontakt med via musikken. Vi skal nå se hva informantene sier:

Lid Larsen: ”Musikken åpner utover i et ikke-språk”

Musikk er den kunstart som har inspirert meg mest, fordi jeg i musikken møter erkjennelse, dynamikk, humor i et helt annet språk enn mitt eget, et ikke-språk. Derfor kan jeg bruke musikk som inspirasjon når jeg skriver som forfatter. Inspirasjonen truer meg ikke, den er ikke ferdigtygd, den lukker seg ikke i en ferdigtygd opplevelse. Musikken åpner utover, den overfører emosjoner som du kan videreutvikle selv. Alle livets aspekter ligger der, bare ta en klaversonate av Mozart. I løpet av 20 sekunder har du støtet på alle grunnelementer i livet: lykke, sorg, kåtskap, rus og himmel. Denne fortettheten, i disse geniale kunstverkene ligger det en rik inspirasjonskilde for en som skriver. Og jeg kan gjøre den til min egen. Jeg kan forvandle musikken som kilde, den er ikke sluttsatsen.

Lid Larsen trekker frem musikkens evne til å gi ny erkjennelse i et ”ikke-språk. Dette er et veldig interessant aspekt som kan knyttes opp mot Adornos betraktninger i ”Fragment om musikk og språk”, der han sier at musikkens språklighet ”oppfylles i det den fjerner seg fra språket” (Adorno 2003:15). Dette utelukker ikke et meningsinnhold som kan skape ny erkjennelse, dog av en helt annen karakter enn i det vanlige verbalspråket. ”Det den sier er , som fenomen samtidig både bestemt og skjult” (ibid.:9). Her kommer i følge Adorno det teologiske aspektet inn. Musikkens idé har ”det guddommelige navns skikkelse” skriver han videre (ibid.:9). Dette er forenelig med Lid Larsens beskrivelser av inspirasjonen som en ”Gud som åpner en luke”, og på den måten gir tilgang til innsikt som ellers hadde vært umulig å få tilgang på. Det er en slags ”anskuelig” erkjennelse som kan ligne på den intuitive, i det man griper noe i dens totalitet, umiddelbart, uten å gå omveier om en gradvis tilegnelse av enkeltelementer. Det er riktignok slik at denne nye erkjennelsen som blir tilegnet gjennom inspirasjonen, kommer som konsekvens av ”transpirasjon” som Lid Larsen uttrykker det. Det ligger en innsats bakenfor med andre ord. Samtidig sier han at den kan komme raskt, når den først kommer. Jeg velger å tolke det slik hen at han har ikke full kontroll over når og hvor inspirasjonen måtte komme, men at den ofte kommer som del av en prosess.

Lid Larsens utsagn lar seg også godt forene med hva *Den Tibetanske Dødeboken* sier om inspirasjon. Den åpner opp, både rommet du er i og i deg selv, og den byr på nye muligheter som du kan gripe fatt i. Du kan ”gjøre om” kilden til dine egen, i ditt språk og med dine virkemidler. Den gir således også en frihet til å gjøre dette. Det er både en transformasjon som skjer i informanten, og dette igjen gir mulighet til å transformere det som skjer i deg til et nytt kunstmedium. Dette samsvarer også med Fredricksons ”broaden-and-build” (utvide-og-bygge) – teori (Fredrickson 2002). Den musikalske inspirasjonen åpner opp for nye ressurser i deg, og disse skaper en mer ”utvidet” horisont som du kan skape/bygge videre i forhold til. Samtidig poengterer Lid Larsen at musikken ikke ”truer” ham. Det er nok slik i dag at den voldsomme eksponeringen vi blir utsatt for av inntrykk, gjør at man får lyst til å stikke hode i sanden av og til. Det at så mange velger å putte hodetelefoner på, med behagelig musikk som de selv har valgt ut, er nok et vitnesbyrd om at musikken spiller en særdeles viktig rolle for mange. Slik kan de ”melde seg ut” av samfunnet for en liten stund. Jeg er fristet til å se Lid Larsen i denne konteksten: Som en naturlig konsekvens av all overeksponering vi blir utsatt for, velger Lid Larsen å beskrive inspirasjonen ut i fra hva den

*ikke* er. Lid Larsen har observert dette innenfra, og lar seg inspirere av musikkens ”*ikke-språk*”, som *ikke* er ”ferdigtygd” slik mye av underholdningsindustrien legger opp til.

### **Emosjonell innsikt:**

Lid Larsen sier videre at den musikalske inspirasjonen ”overfører emosjoner som du kan videreutvikle”. Slik sett har musikken potensial i seg til å uttrykke noe kreativt, i en annen form. Fredrickson fokuserer mye på det emosjonelle oppløftende, emosjoner som kan ”optimize well-being”, og fremkalle den gode energien. Dette virker fremadrettet, aktiverende og konstruktivt, i motsetning til det som skjer når du opplever noe vondt. Negative emosjoner på sin side, setter i gang helt andre mekanismer i deg, lukker deg og er mer destruktive og passiviserende (Fredrickson 2002). Dette oppløftende aspektet harmonerer godt med hvordan Lid Larsen opplever den musikalske inspirasjonen, og den har i følge ham et potensial i seg til å brukes kreativt, for man ”kan forvandle musikken som kilde”. Her er det likevel en vesentlig forskjell i det Lid Larsen uttrykker, nemlig at musikken gjør at du støter på ”*alle* grunnelementene i livet”, inkludert sorg. Det harmonerer med Schopenhauers tankegang om musikk som ”kvintessensen av livet” (Schopenhauer, Kjerschow 1998). Den byr på livets alle grunnstemninger i en ”fortettet” utgave, for å bruke Lid Larsens formulering. Sorg kan også være et godt utgangspunkt for kreativitet, og Lid Larsen skiller mellom positive og negative emosjoner, men fokuserer heller på mangfoldet og en kunstnerisk foredling av disse følelsene. En type musikk som ”kan sette deg i 1000 stemninger” som Lid Larsen uttrykker det, og denne ”fortettheten” skiller seg fra det levde liv. Her kan jeg også minne om Langers terminologi ”flowing” and ”stowing” som ganske dekkende i dette perspektivet, som et forsøk på å beskrive musikken i egenartede termer (Langer 1953).

Musikken blir slik sett en genuin reise inn i forskjellige følelsesregistre. Dette stemmer også godt overens med forskningsmaterialet i *Music and Emotion*, der det hevdes at ”musical feelings have their own character; they are not the feelings we know and experience outside of music” (Lippmann, gjengitt i Sloboda & Juslin 2001:569). Der skilles det også mellom ”perceived” og ”aroused” emotions”. Det som synes å være tilfelle, er at inspirasjonen er en ”aroused” tilstand som kan ”perceive” musikalske forløp - inkludert det følelsesmessige aspektet - i en større grad enn før. Inspirasjonen ser ut til skjerpe sansene våre helt i tråd med det Rorchach-testen fremhever ved følelsesmessig engasjement. Noen følelsesbeskrivelser ser

også ut til å være mer ”musikkspesifikke” enn generelle følelser, står det videre i *Music and Emotion*. Det dreier seg da om følelser som lengsel, ømhet, undring, aktivering og høystemthet for å nevne noen (ibid.:381). Aktivering og undring kan gunstig kobles opp mot den kreative prosess slik jeg ser det, og det harmonerer også med det Lid Larsen sier. Han fremhever ”dynamikk” som en egenskap ved musikken som han blir berørt av, som er et lignende aspekt slik jeg ser det.

I følge Kaufmann kan også vonde opplevelser og smerte sette i gang nye tankebaner og fremkalle et driv du ikke hadde fått ellers, og dermed på lik linje med positive emosjoner være med på å frembringe kreative krefter (Kaufmann 2006). Han kommer også inn på oppvekstvilkår og fremhever forskningsresultater som hevder at en traumatisk barndom ofte kan virke kreativt stimulerende, riktignok på et senere tidspunkt enn akkurat under den konkrete opplevelsen. Det er jo også slik at musikken kan frembringe gamle minner, at den nettopp – sammen med luktesansen - kan (m)ane frem glemte episoder fra livet, og dermed sette deg i kontakt med ditt følelsesregister uansett om det er av positiv eller negativ karakter. Her understøtter Slobodas forskningsteam i ”Music and Emotion” den viktige musikalske erindringsfunksjonen, og i særdeleshet ”melankolien” som en fremtredende sinnstemning som kommer til overflaten ved lytting til musikk du har hørt før (Sloboda and Juslin 2001).

Lid Larsen sier ikke så mye om det er grunnstemninger han selv har opplevd, som musikken fremkaller, og om han har lyttet til musikken tidligere i livet, så det får vi ikke noe svar på her, men han trekker frem mange forskjellige komplekse følelser som musikken kan vekke på en gang. Om dette samsvarer med det Gabrielsson fokuserer på, med et klart skille mellom enkle og komplekse følelser som vekkes i kontakt med musikken, er således vanskelig å si (Gabrielsson 2006). Lid Larsen mener jo at han kommer i så mange *forskjellige* sinnstemninger, som han kan dra nytte av i den kreative prosessen, hvor musikken får frem et mangfold av følelsesmessige nyanser, nærmest som perler på en snor. Det virker da som det dreier seg om så vel enkle som komplekse følelser, men at de er mer foredlede og abstraherte, og lar seg omsette til et rikt og nyansert verbalt språk, uten nødvendigvis at Lid Larsen går i dybden av hver enkelt følelse. Han skjelner altså ikke selv mellom enkle og komplekse følelser, men ser heller detaljrikdommen fra et litt distansert ståsted, slik jeg ser det. De mer ”musikkspesifikke” - følelsene vi har nevnt så langt kan nok sies å være mer ”komplekse” siden de er på et mer ”abstrahert” nivå, så slik sett kan disse to kategoriene (kompleks og musikkspesifikk) forenes.

I følge Lid Larsen åpner altså musikken opp for en *emosjonell* innsikt og erkjennelse, og gir tilgang til et meget rikt *abstrahert* følelsesregister, som Lid Larsen kan dra nytte av når han skriver. Vi skal nå se på neste informants opplevelse, og se hva vi kommer på sporet av der.

Stigen: ”Løsrivelse fra det daglige” og ”Et overblikk utover det daglige”.

Jeg fant min verden på grunn av Brahms, det organiske, abstrakte, følelsesmessige, som beskrev følelser uten ord. Det er en bestemt hendelse, for jeg ble tvunget til å høre på Brahms symfoni nr. 4. Den opplevelsen forandret samtidig mitt forhold til det å male. Det ble tillatt å male abstrakt da.

Det er på mange måter en underlig situasjon, for hun blir ”tvunget til” å lytte til Brahms, og ut av den opplevelsen får hun økt frihet til å skape. Samtidig får hun et ”overblikk” som innebærer et større perspektiv enn hun hadde før, slik at det da ikke er så lett å ”fortape” seg i mer ”trivielle” aspekter av tilværelsen, og hun settes på sporet av en ny og spennende verden. Dette samsvarer godt med det Kaumann kaller en ”nedenfra-og-opp-prosess” som starter med en konkret opplevelse, og som ender i et abstrakt ”overblikk”.

For det første så stenger musikken ute den nøkterne dagligverdenen. Så åpner den for en abstrakt verden som egentlig ikke har noen mening, en mening som ikke kan uttrykkes i ord. Men det ser ut som det godtar man med musikken, man prøver ikke å spørre hva dette skal bety, men i maleriet så gjør jo folk det. Hva symboliserer det? Jeg har egentlig malt uten å tenke på hva det symboliserte. Så det var liksom lov å gå inn i en slik verden.

I tillegg til å erverve følelsen av *frihet*, gir musikken også *mot* til å la seg føre ut i ukjent terreng, slik Stigen ser det med sin opplevelse. Hun fremhever ”løsrivelse” som viktig aspekt ved musikkopplevelsen, den gir en frihet *fra* konvensjoner og den ”nøkterne dagligverdenen” og frihet *til* å ”gå inn sin egen verden”. Dette aspektet anser blant annet May som en meget vesentlig forutsetning for å kunne skape ekte, genuin kunst. Det samsvarer godt med egenskapene til det ”autoteliske mennesket” til Csikszentmihalyi (1990), som følger sine innfall og skaper ”spenning” uten nødvendigvis en opplagt ”mening”. I følge Stigens utsagn kan den musikalske inspirasjonen være en viktig *forløsende* mekanisme. Den er med på å frembringe to veldig viktige egenskaper som trengs for å være kreativ: *mot* og *frihet*. *Mot til* å løsrive seg fra den hverdagslige sfære der alt skal være så forståelig, og *frihet til* å gå inn i en *abstrakt verden* ”som egentlig ikke har noen mening”. De indre følelsesmessige, og ofte irrasjonelle sperrene blir overvunnet ved hjelp av musikken.

## Intellektuell erkjennelse:

Kjærstad: ”Musikalsk inspirasjon som et eksistensielt, neo-cortex løft”:

Jeg tror på akkumulasjon – små biter som vipper over i større erkjennelser. Små ting som gjør at du får en større ide. Man skal forsøke å gjøre ulike ting hver dag. Alt som rusker i oss, alt som holder oss i bevegelse og ikke blir sementert. Det er en fare for at jeg spiller for mye Bach. Han er bare en gigant. Det er bare noe uforklarlig med genier. Jeg mener at det er så selvfølgelig at musikken virker inn på kroppen og følelsene. Det som er mer interessant synes jeg er den intellektuelle påvirkningen. Jeg tenker på tredelingen av hjernen: reptile lag som vårofferet av Stravinsky appellerer til, våre krypdyr tendenser, (ler). Så har du det limbiske system, et system som har rådet mye og lenge i musikken, følelsessenteret. Du hører om Richard Gere som spiller opera for Julia Roberts i flyet sitt, og hun setter i å storgråte. Det er så klisjefyllt. Og så har du neo-cortex delen i hjernen, som gir evnen til å nyte musikk fordi det er jævlig intelligent. Det er legitimt at musikken også appellerer til neo-cortex.

Kjærstad fremhever musikk som appellerer til hans intellektuelle side. Han trekker frem det. neuro-biologiske begrepet ”neo-cortex”. Dette vitner om et perspektiv som Wilber kategoriserer i ”upper-right” kvadranten, et ytre, mer objektivt og adferdsmessig perspektiv med forankring i den kognitive vitenskapen. Kjærstad trekker også inn begrepet ”akkumulasjon”, om ”små biter som vipper over i større erkjennelser”. Musikken da kan være en slik viktig ”bit” i en ”akkumulasjon”, ved at han kommer i kontakt med det musikalske idématerialiet. Hvordan komponister har tatt i bruk ulike kompositoriske prinsipper, og uttrykker sin egenart, kan være med på å gi Kjærstad nye *intellektuelle* impulser i skriveprosessen. Digerud er også opptatt av *måten* komponister og musikere forholder seg til skaperprosessen på, om enn fra en annen vinkel.

Digerud: ”En musikalsk ”feil” er kimen til noe nytt”

”6. takt i en blues er jo ikke sånn”, sier Miles, ja, men det var en feil, og derfor gjentar jeg feilen et par ganger, for da tror folk at det er sånn og at jeg mente det. En feil på tegnebordet er ikke noe jeg noensinne visker vekk, fordi en feil er kimen til noe nytt. Fordi du hører at det er feil, lurar du et øyeblikk på om du kan bruke den til noe. Noen ganger bygger jeg noe, og så ser jeg jo at dette blir jo feil. De som har bygget, har gjort så mye gærnt, de har satt en vegg der de ikke skulle, og da står jeg foran en problemstilling.. Det kreative ligger rett og slett i hva gjør jeg med den feilen? Og at jeg tør å tenke nytt. Dette har jeg lært av Miles.

Med Digeruds uttalelser om ”feil” som potensial for noe nytt og at det innebærer en ny kreativ mulighet, er et godt eksempel på det som man kaller ”bisosiasjon” innenfor kreativ tenkning (Kaufmann 2006). Ved at man gjør en ting - i dette tilfellet en feil - settes man på sporet av noe annet - for å si det litt forenklet. Digeruds fremgangsmåte er et godt eksempel på at denne teorien fungerer i praksis (og fungerte, hvis vi ser tilbake på det Miles Davis har prestert). Poenget her er at han har lært det av jazzmusikeren Miles Davis. Det ble som en



åpenbaring for ham å tenke på samme måte som ham når han holdt på med utformingen av et arkitektonisk arbeid: å se nye muligheter, i stedet for å se svakheter og problemer ved ting som har gått galt. Dette blir som en overordnet arbeidsholdning hos Digerud, men det lar seg også spore i det konkrete arbeid, ved konturene av noe annet enn det opprinnelige i et arkitektprosjektet.

Kaufmann påpeker også de uante mulighetene som ligger til stede når det kreative arbeidet tar en annen retning, og at det er ofte i de situasjoner at man virkelig finner opp noe nytt (ibid.). Digerud presiserer også at det som kan virke som en tilfeldig feil, kan få en stor betydning i det videre arbeidet. Jeg måtte le litt, når Digerud viste meg noen kruseduller i en bok om tilblivelsen av et berømt bygg i Bilbao. Digerud poengterte da at dette er ”alvor”. Kanskje jeg har misoppfattet selve ordet ”alvor”, og må definere det på nytt, for i min verden er det ennå forbundet med motsatsen til lek og fantasi. Disse krusedullene var like uforståelige, ”søte” og tilfeldige, slik jeg ser det, som de strekene min datter tegner til meg hver dag. Det var uansett utstyrtlig morsomt å se hvordan en anerkjent arkitekt nærmer seg leken i voksenalder. Et ark med tilsynelatende tilfeldige streker kan romme en meningsbærende enhet. Dette gav meg noe å tenke over. Innenfor klassisk musikk er man veldig opptatt av å eliminere feil, så det blir nærmest en besettelse. Der skal man holde seg til det skrevne notebildet, og det kan gå på frihetsfølelsen løs. Jeg blir allikevel veldig imponert over de som klarer å være fri innefor de strenge rammene som er satt. Det er stor kunst, slik jeg ser det.

### **Musikk som klargjørende medium?**

Digerud: ”Jeg tenker bedre med musikk på og forstår bedre hva jeg driver med”

Tidlig i karrieren oppdaget jeg at jeg måtte ha musikk på når jeg jobber. Jeg tenker bedre når jeg har musikken på. Det er jo et paradoks egentlig, for skal du følge med på musikken så bør du konsentrere deg også, i hvert fall om det er noe å lære. Spesielt gjelder det hvis det er noe å overføre til ditt eget fag, som struktur og improvisasjon for eksempel, og for meg er det der hovedsaken ligger i musikk. At det eksisterer en gitt forutsetning som kan være en struktur, en akkordrekke, et tema som repeteres av musikeren. For eksempel i Beethovens 5. Symfoni, der temaet er så enkelt, og resten av symfonien er en improvisasjon på det temaet, som så er skrevet ut for seksjoner i orkesteret. Der spiller instrumentene opp mot hverandre mens temaet ligger der i midten. Dette er noe å forstå, og det er interessant, fordi det er nøyaktig slik de fleste jobber egentlig, enten de er klar over det eller ikke. Jeg tror musikken og jazzmusikken spesielt for meg, har hjulpet meg til å forstå bedre hva jeg driver med.

Digerud fremhever en økt *forståelse* for det han holder på med som en konsekvens av at han lytter mye til jazz mens han arbeider. Denne økte forståelsen kommer som følge av at han

”klarer å tenke bedre med musikken på”. Han sier selv at han har et veldig ”følelsesmessig” forhold til musikken, så her kan det virke treffende å se på følelsene som innehaver av en kognitiv funksjon, slik Wittgenstein antyder (Wittgenstein 2001). Etter min oppfatning henger alt sammen, og det er helt naturlig at følelse og tanke påvirker hverandre gjensidig.

Digerud er inne på et nytt viktig kjernepunkt ved bruk av musikk i kreativt arbeid. Han sier selv at det har med ”strukturen” å gjøre, og med ”variasjoner” over et bestemt tema. Her er det også relevant å trekke inn Gabrielssons forskning på menneskets ”persepsjonsevne”, og det han kaller for ”kategoripersepsjon” (Gabrielsson 2006). Det virker som om musikkens struktur kan hjelpe Digerud til å finne ut om hva som er strukturen i hans kreative arbeid. Hva er tema og variasjoner i hans arkitektoniske prosjekt? Det paradoksale her er, som også Digerud poengterer, at det er spesielt mens han har musikk på, at han kan tenke klart og få struktur i sitt eget arbeid. Det er usikkert hvor konsentrert han er om musikken, mens han holder på med dette, så om musikken får funksjon av bakgrunnsmusikk eller forgrunnsmusikk er vanskelig å si. Det kan jo dreie seg om et vekselspill.

I kreativt arbeid snakker man om *inkubasjon*, perioder der man ikke konkret arbeider, men hvor hjernen arbeider kontinuerlig videre på prosjektet (Kaufmann 2006). Så får man plutselig en ny idé ”nærmest ut av det blå eller i denne sammenhengen: ut av ”de blå jazztoner”. Musikken kan også bidra til ”intuitiv tankespredning”, som vi har vært inne på tidligere, og den kan være en viktig bidragsyter under ”inkubasjonstiden” til en konkret arkitektonisk idérekke. Dette samsvarer godt med det Digerud selv sier. Han kan ikke forklare det, men vet at det henger sammen med intuisjonen. Nå til neste informant:

Det klargjørende aspektet blir også bekreftet av Jakobsen, som uttrykker det slik: ”Musikken kan filtrere vekk uvesentlige tanker”. Her blir ikke musikkens konkrete innhold tatt i bruk, men mer musikkens ”meditative” evne til å skape rom - mellom tankene - og dens evne til å skape flyt, i henhold til ”flow-teorien” (Csikszentmihalyi 1990). Sammen med dette fremhever Jakobsen den ”trygghet” den kjente musikken gir ham. Dette kan bidra til at han kan konsentrere seg om det han skal gjøre. Dette kan samsvare med Seligmans betoning av *pleasure*”, som også en viktig bidragsyter til handling (Seligman 2002). Musikkens behagelige atmosfære skaper en gunstig kognitiv og følelsesmessig utgangspunkt til å jobbe kreativt. Vi skal heller ikke underkjenne de *assosiasjoner* som kan dukke opp underveis, ved at Jakobsen har musikk på mens han arbeider. Dette elementet er viktig innenfor kreativt arbeid, og det bekrefter også Kjærstad ved å si at det noen ganger er vanskelig å peke på en

konkret ”virkning” av musikken i hans arbeidet, men at den kan komme assosiativt til syne. Musikken ”siver inn” usynlig i arbeidet.

Når deg gjelder musikken sett i forhold til dimensjonene tid og rom, består min egen nye innsikt i at det er viktig å være bevisst øyeblikkene, og ta ett øyeblikk av gangen (for å omskrive et gammelt kjent ordtak). Ved å bli bevisst øyeblikkenes magi, forholder jeg meg til nåtiden, og både fortid og fremtid blir uvesentlige. Dette har musikken hjulpet meg til. Jeg flyter med musikkstrømmen, og slik kommer jeg i kontakt med den jeg var som barn, et barn som levde veldig direkte og umiddelbart. Som jeg har nevnt tidligere, påpeker Adorno dette ”umiddelbare” aspektet ved musikken. Det var dette jeg kom i kontakt med når jeg hørte på Mozarts ”Voi che sapete”.<sup>30</sup> Min spontane, levende, barnlige side sanset rommet jeg sto i fritt for begrepsmessige tolkninger, og jeg var ikke opptatt av tiden fra et voksenperspektiv. Jeg kan ikke si at tiden sto stille heller, tvert i mot, den var intens og drev meg videre, men på en veldig behagelig måte. Jeg synes det er ekstra interessant å notere meg at Adorno trekker frem nettopp denne arien når han skal komme med eksempel på ”skjønne steder” i musikalske verker. Det er med på å trekke min subjektive opplevelse av arien opp på et mer ”objektivt” nivå, eller kanskje jeg heller skulle si ”intersubjektivt”. Det er vår felles kulturelle arv som er én av årsakene til *begeistringen* for Mozarts ”lille perle”, i og med at vi er *familære* med den klassiske vestlige musikken. Adorno sier videre at det er ikke bare de ”melodiske påfunn” som utgjør den Mozartske rikdommen. Det er vel så mye ”formens vendinger” som virker overraskende på oss (Adorno 2003:82). For min del, var det kombinasjonen av den fyldige orkesterklngen, mezzosopranens valører og Mozarts lekende rytmer og enkle, ”barnlige” melodi som utgjorde en vakker helhet.

Opplevelsen kan også knyttes opp mot flow-teorien, for det føltes som om jeg var i flyt. Jeg ble i flyt av å lytte til musikken, og jeg kom i flyt når jeg sang selv. Her er vi ved et av kjernepunktene ved flow-teorien, for en av de viktige betingelsene for å havne i flow er evnen til *innlevelse*, og det kan musikken være med på å hjelpe til med - *innlevelse* i nuet hvor tankene er ”blåst bort”, og du er *tilstede*. Et viktig aspekt som skiller opplevelsen fra et barns flyt og lek, er at jeg var bevisst på tiden, rommet og meg selv. Musikken gjorde meg klar over visse karakteristiske trekk ved meg selv, som kom frem i møte med musikken. Jeg ble bevisst mitt eget ego, som ofte står i veien for en ekte musikkopplevelse og formidling. I følge

---

<sup>30</sup> Cherubino, pagen som synger arien i Figaros bryllup, er et navn (cherubin), som forbindes med inspirasjon, i følge Rudolf Steiner. Den er selve legemliggjøringen av den (Steiner 1965). Det er et liten kuriositet å ta med i min personlige sammenheng.

Loevingers ”self-identity”-utviklingslinje, ser det ut til at jeg hadde et glimt av ”ego-aware”-nivå (se appendiks bak).

### **Musikk som meditasjon?**

Vi stilte spørsmålet innledningsvis om inspirasjonen er en meditativ tilstand, og svaret er komplekst, slik det empiriske kildematerialet manifesterer seg. Lid Larsen sier ikke så mye om hva slags tilstand han *føler seg* i når han blir inspirert, men han sier at det han hører på må være ”åpent ”og ikke ”ferdigtygd”. Dette åpne rommet som oppstår ved hjelp av musikken, er det samme rommet som oppstår på sett og vis i en meditasjon. Det å komme i kontakt med ”mellomrommene mellom tankene”. Slik sett er en musikalsk inspirasjon en slags meditativ tilstand. Jakobsen bekrefter også dette ved å si at enkelte musikkstykker ”filtrerer vekk” tanker. Det ligger samtidig i inspirasjonens natur at den ”vekker” eller ”setter i gang” noe hos mottakerne. Dette kan være litt forskjellig fra den meditative tilstanden, som kan sies å søke mot tomrom og en slags ”ikke-situasjon”. Poenget blir mer å la det som dukke opp, dukke opp, men ikke hekte seg opp i hva det måtte være.

Et annet viktig aspekt ved meditasjonen, er at hvis den er dyp nok, befinner den seg ofte på et ”witnessing-stadium”. (Du observerer alt med en viss distanse til tingene og får således et mer ”objektivt” blikk). Min egen sterke inspirasjon jeg henviser til innledningsvis, gjorde at jeg så *meg selv* i et annet perspektiv også (her i betydningen *selvet*). Jeg fikk et slags fugleperspektiv hvor jeg så meg selv som om jeg var et lite barn, eller den barnslige siden som fremdeles var i meg. Samtidig var jeg helt tilstede i nåtid, med et mer modent refleksjonsnivå, og musikken fikk frem denne nye ”være-vitne-til-meg-selv-funksjonen”. Dette er en viktig forutsetning for personlig vekst (growth) i følge Wilber, bare man også er klar over sin ”kollektive ballast” samtidig. Der skiller han seg fra den østlige tradisjonen, nettopp ved å integrere både den subjektive og intersubjektive sfære med vår egen kulturarv og kollektive tankegods i selvutviklingsarbeidet.

Siden vi kobler inspirasjonen opp mot skaperprosessen er det essensielt å se på hva inspirasjonen setter oss på sporet av. Det jeg har erfart, er at den kan sette oss i en meditativ tilstand som gir overskudd og velvære, som en form for rekreasjon, her i betydning *gjenskapning*. Ved å ”bli som ny igjen”, se ting med nye øyne og få et ”nybegynner-sinn” (Suzuki 2000), får vi et godt utgangspunkt for oppkomme av nye ideer.

## **Musikk som vekker av personlige ressurser :**

Når deg gjelder min egen sterke opplevelse beskrevet innledningsvis, fikk den meg til å åpne opp for mine egne ressurser, og de satte meg på sporet av hva jeg kunne skape med min egen stemme og kropp. Jeg ble mitt eget instrument, som jeg kunne uttrykke kunst igjennom. Dette aspektet gjorde meg også veldig selvbevisst i perioder, så identiteten som sanger overskygget min sanne natur, om jeg kan uttrykke meg slik. Det ekshibisjonistiske tok over mer og mer, og det var stor fare for å bli oppslukt av kunstnermyten. Jeg falt slik sett fort ned på ”individual-nivå ” igjen, om vi følger Loevingers inndeling.

Musikken satte meg imidlertid på et spor om fullbyrdelsen av en drøm. En drøm som krevde veldig mye av meg, om den skulle bli til virkelighet. Jeg hadde fått en sterk opplevelse av at jeg skulle bli sanger, men det lå mye hardt arbeid bak. Slik sett innebar den innledende fasen med inspirasjonen kun kimen til noe, resten måtte jeg klare selv, med disiplin og hjelp fra profesjonelle pedagoger, og en langsom lytte og læreprosess. Opplevelsen gav meg samtidig mot til å gjøre dette. Den hadde en slik kraft i seg at jeg aldri stilte spørsmålsteget ved om det var en riktig avgjørelse. Den drev meg bare videre, som om det var en oppskytningsrampe for en rakett der musikken hadde skutt meg ut i rommet og nå var det bare å holde stø kurs oppover. Jeg ser paralleller til hvordan Stigen og Digerud tolker sine egne sterke musikalske opplevelser, og det gir meg også en bekreftelse på at det *er* ulike grader av inspirasjon, og at de sterkeste opplevelsene ikke oppstår ofte i livet.

Bjørkvold spissformulerer verdien av det ”musiske” ved å sette den opp i mot det rasjonelle, at den utgjør en viktig motvekt mot ”tidsfragmentering”, ”utilstrekkelighetsfølelse”, ”usikkerhet” og ”konformitet”. Det musiske elementet vekker således til live egenskaper som ”udødelighetsfølelse”, ”selvforståelse”, ”autentisitet”, ”spontanitet” og ”inderlighet” for å nevne noen av de mest relevante egenskapene i denne sammenheng. Egenskaper som lett kan gå tapt i vårt institusjonaliserte samfunn (Bjørkvold 1989). Musikken blir således en *dynamisk essensvekker*, om vi skal bruke Almaas definisjon av de menneskelige egenskaper, som ofte går tapt på veien mot en voksen tilværelse. De menneskelige ”essenser” henger nøye sammen med ”autentisitet” slik jeg ser det. Det er så lett å begynne og spille roller, i stedet for å være naturlig tilstede. Musikken kan hjelpe oss til å ”peile seg ” inn på vår iboende, naturlige sensitivitet, lekenhet og styrke. Egenskaper som er viktige for den kreative prosess. Det empiriske materialet underbygger også inspirasjon som vekker av indre ressurser:

Stigen:

Jeg fikk en følelse av å bruke mine evner. Bruke noe, en begavelse jeg er født med. Også for å imponere, sikkert, vise meg fram. Men ikke på en scene. Det er ikke ekshibisjonisme, men exhibition er jo utstilling da. Jeg gjør det også for å imponere: ”Nå skal de få se”. Absolutt. Og det er noe mange kunstnere underslår.

Jeg tør påstå at den musikalske inspirasjon er en slags ”universalia” på linje med lek og språk, og at det å få sterk kontakt med musikkens kraft også gir følelse av å ville mestre noe. Slik Stigen uttrykker det, gir *lyst* og *entusiasme* økte muligheter til å komme i kontakt med og *bruke sine evner*. Psykologen Seligman snakker om viktigheten av *tilfredsheten* i jobbsammenheng, og å finne sine *signaturstyrker* (Seligman 2002). Dette samsvarer godt med det Stigen beskriver i møtet med musikken. Almaas nevner også *glede* som en viktig essens uavhengig av prestasjoner og resultater, en essens som ligger immanent i inspirasjonen, slik jeg ser det, og som man kan komme i kontakt med ved å lytte til musikk (Almaas 2002). Den skiller seg også fra motivasjonen, i det den kun er til for seg selv, slik kunsten også til syvende og sist er.<sup>31</sup> Stigen er riktignok opptatt av *anerkjennelse* og vil *vise* hva hun kan. Musikken være med på å vekke *skapertrangen* i henne i tillegg til at den er et uttrykk for et viktig menneskelig behov: behovet for *å bli sett* (Ruud 2002). Jakobsen filosoferer også litt rundt sine evner og talenter, og han knytter det opp mot *kollektive strømninger*:

Jakobsen:

Jeg føler at jeg er en representant for menneske, og vi har veldig mye å komme med. Tilfeldigvis var det jeg som gjorde det denne gangen, og da er jeg bare et instrument. Instrument høres litt voldsomt ut, men det er noe kollektivt. Folk gir meg den friheten til å gjøre det jeg gjør, og da tenker jeg veldig kollektivt når det gjelder kunst. Når en forfatter skriver genialt, så sier man at han er genial. Jeg vil heller si at menneske er ganske fascinerende, som får til sånne ting. Vi er fantastiske.

Vi påvirker hverandre gjensidig, og musikken er også en bærer av det kollektive og menneskelige. Ved å la oss påvirke av den, kommer vi i kontakt med et uttrykk for den kreative, fellesmenneskelige kilde, og det blir da opp til hver enkelt hvordan vi tolker det. Det personlige univers som lytter møter et annet personlig univers som den enkelte komponist har skapt.

---

<sup>31</sup>Her kommer jeg inn på diskusjonen om kunstens nytteverdi, og ser med min vinkling at prosjektet fort kan sees på som en proklamasjon for musikk som vekker av den kreative åre. Det er en bieffekt, slik jeg ser det, men fullt ut like interessant å gå i dybden av allikevel.

Nå er mitt feltarbeid naturligvis av et altfor begrenset omfang til at jeg kan drøfte musikkens potensial for kreativitet fyllestgjørende, men jeg velger å fremheve det menneskelige behovet for utveksling av tanker og ideer som viktig i den kreative prosessen. Kaufmann poengterer viktigheten av stor takhøyde for at nye kreative ideer skal kunne blomstre fritt (Kaufmann 2006). Jeg mener denne takhøyden gjelder like mye i hvert enkelt menneske som utenfor, og musikken kan bidra til denne personlige ”velvilligheten” overfor egne ideer, om jeg skal bruke et slikt uttrykk, slik at den ”indre kritiker” ikke blir altfor dominerende.

### **Musikken som døråpner til den barnlige kilde?**

Som jeg har kommet inn på, så vekkes den barnlige kilden til liv hos meg selv ved hjelp av musikken, men hva indikerer det empiriske materialet? Vi skal se nærmere på hva Stigen sier om dette.

Stigen: ”Tilbake til en førspråklig, begrepsfri verden”

Jeg fikk helt dilla av å høre på Brahms. Jeg tror jeg begynte å male ved å gå mer inn i min verden etter den musikkopplevelsen. En verden som beskrev følelser uten ord. Jo men vent litt. Barndommen. Barndomsminnene. Det er noe der ja. Noe tilbakeskuende. Noe innadvendt. Absolutt. Og ingen må være tilstede når jeg maler. Du kan se på filmer at de står og ser på mens en maler. Snakker til ham. Antagelig er det ingen som kan gjøre det. Det skjer bare på film. I hvert fall ikke hos meg. Det blir for nært og vanskelig. Jeg føler at jeg kommer tilbake til noe førspråklig, begrepsfritt. Hvor man bare føler. Solooppgang eller et tre. Farge. det er jo en verden som rommer mye mer, med en gang du skal sette ord på det, så begrenser det jo ting.

Stigen har på sett og vis mye av den samme ”dybdeopplevelsen” som undertegnede, og fremhever den ”førspråklige”, ”begrepsfri” tilstanden som minner om den vi befant oss i når vi var små, ”hvor vi bare føler”.<sup>32</sup> Denne ”irrasjonelle” dimensjonen er en viktig ressurs hos Stigen, for det er en verden som ”rommer mye mer” som hun sier, og dermed har hun en rik ”barndomskilde” å skape kunst av, som musikken hjelper henne å komme på sporet av. Dette stikker veldig dypt, siden den tar tak i en verden som kan ligne mye på den barneverdenen Stigen befant seg i når hun var liten, og den er så ”innadvendt” og sterk at hun

---

<sup>32</sup> Det førspråklige kan også settes i sammenheng med det Lid Larsen sier om et ”ikke-språk” og Adornos syn på det musikalske språket, men her retter vi fokus mot musikkens funksjon som ”erindring”.

ikke kan male med noen andre tilstede.. Nå er vi inne på det som har med *erindring* og barndomsminner å gjøre, riktignok av *ubevisst* karakter:

Jeg oppfatter det som å leke, det å være billedkunstner. Det å finne tilbake til barndommens lek, kanskje. Som er tilsynelatende litt rar og morsom. Som vi voksne ler av fordi det er meningsløst på en måte. Ja, små ting som sveiver omkring. Hva kan inspirere til lekenhet? Hayd er veldig sunn og glad, han er ikke melankolsk. Hvis jeg er i humør til det, så synes jeg han er flott. Han har humor, helt annerledes enn Mozart. Veldig sunn. Derfor er han litt undervurdert. Det sykelige virker mer spennende. Den suicidalen kunster. Men det er jo mine bilder også, sunne. Et overflødigshorn. De er sunne, men *jeg* er ikke så sunn. Bildene mine er sunne, jeg synes faktisk det. Det er ubevisst. Har ikke tenkt så mye på det.

Stigen kommer inn på det som er ”sunt” og den ”sunne” musikken, i motsetning til hvordan hun ser på seg selv. Hun sier også at hun vokste opp med stort sett klassisk musikk i sitt hjem, og at det er den musikken som vekker til live ”lekenheten” og det ”barnslige” hos henne. Dette harmonerer med inspirasjon som en slags erindring, og det kan også sees på som en ”vekker av småjegene” slik Kaufmann ser det. (Kaufmann 2006). Stigen kommer i kontakt med ubevisste sider av seg selv, som tilhører barndommen og glemte minner som ”små ting som svever omkring”. Dette medfører et potensial for kreativitet, og det bruker hun også i sitt virke. Hun poengterer riktignok at det er helt ubevisst, men under intervjuet fikk hun en ny erkjennelse, ved at hun ble klar over at hun brukte det ubevisst. Hun ble på sett og vis bevisst det ubevisste, uten å vite konkret hva det ubevisste besto av. Musikken ble en slags nøkkel inn i den barnslige verdenen, der hun kunne ”boltre seg” fritt. Leken blir fremhevet, og det er en viktig kilde til kreativitet.

Arne Næss fremhever leken som ikke har noen spesifikke regler, i motsetning til spillet der man må følge nøye uttenkte ”spilleregler”. I leken har man en frihet man sjelden finner andre steder. Dette er ganske annerledes enn det Knut Faldbakken sier, som fremhever alvoret i det kreative arbeidet, og at den kreative prosess skiller seg fra den barnlige leken (Faldbakken 1994). Stigen heller mer mot Næss’ kreative lek etter min oppfatning, der alt er lov og ”noe spontant kommer innenfra” (Næss 2005). Det er allikevel slik at det er forskjellige krefter i sving hos Stigen, som sloss om overtaket, men det dreier seg mer om det som skjer før hun maler (at hun må være i form) og etterpå (at hun vil bli anerkjent og beundret for det hun har gjort).



Jeg er fristet til å trekke frem ”den gylne middelvei” som et godt utgangspunkt. Ikke ved at man møtes på midten, men at man integrerer både lek og alvor<sup>33</sup>. Alvor i form av reelle utfordringer mens prosessen pågår, lek hvor man kommer i en uforstyrret, spontan gledesflyt som man drar nytte av gjennom hele den kreative prosessen, og en konstruktiv kritisk sans i avslutningsfasen. Musikken byr uansett på *valgmuligheter* i den kreative prosessen. Stigens uttalelser samsvarer også godt med teorien om musikalsk inspirasjon som vekker av indre ressurser, indre *glemte* ressurser, og det å komme i kontakt med sitt eget *indre uttrykksrepertoar*. Her i form av lekenhet og letthet, dybde og alvor. Fredricksons ”broaden-and-build-teori” ser ut til å samsvare godt med Stigens uttalelser, vel og merke under en viktig forutsetning: at Stigen er ”i stand til” å høre på musikk (Fredrickson 2002).

### **Musikk som kommunikasjon:**

Digerud: ”Jazzmusikere de løser ting”

Jeg ville gjøre det som Hadrian gjorde, med å få alle til å jobbe mot samme ideen, og det blir noe annet. Dette har jeg fra jazzen, der de jobber sammen rundt en musikalsk idé og støtter hverandre. For da må alle være kreative. Du som steller med murstein, og du med tidsskjemaer, pengene, stoffer, hvordan kan alle dere være med på å bidra til denne ideen? Ingen tør å si at vi må gjøre noe annet da, for da er det bare å åpne døra og be vedkommende gå ut. Nå har vi lagt opp til en tolv takters blues i F og så kommer du her og danser tango i B-dur? Det er helt nødvendig å kommunisere.

Digerud har latt seg inspirere av måten musikere samarbeider på, og har således ervervet seg en ny *metode* som han drar nytte av i sin jobbsammenheng. Det er en verdifull fremgangsmåte som hjelper ham i det daglige virket med sine arbeidskolleger og sine samarbeidspartnere. Dette må kunne sies å være en av en stor betydning for hans arbeidssituasjon. Hans vennligsinnete holdning om at alle skal støtte hverandre, slik jazzmusikere jobber sammen mot en felles idé, og gir hverandre ordet og initiativet, det er et særdeles godt eksempel på en god påvirkning. Dette handler ikke bare om formen, men også om innholdet av samarbeidet. Den gode atmosfære gjennomsyrrer også verket, tør jeg påstå.

Kjærstad: ”Jeg liker ikke kunstneriske kompromisser”

Jeg er en ensom ulv, liker å jobbe for meg selv. Når du samarbeider blir det du gjør filtrert så mange ganger, du ser til slutt ikke hva som var ditt utgangspunkt, og resultatet blir deretter. Jeg liker ikke

---

<sup>33</sup>Det er en misoppfatning å tro at ”den gylne middelvei” er et slags kompromiss. Den integrerer begge ytterpunkter, og kommer frem til en tredje mulighet, i hvert fall i henhold til buddhistisk tenkning, som således transcenderer Aristoteles tankegods.

kunstneriske kompromisser. Men det hender jeg samarbeider også. Der har nok ikke musikken noen stor innvirkning på min lyst til å samarbeide eller ikke, i hvert fall ikke som er meg bevisst.

Kjærstad har en annen innstilling. Han jobber best alene, og musikken spiller ingen viktig rolle for et eventuelt samarbeid, så her ser vi at det er individuelle forskjeller. Vi kan bare konstatere at musikken *kan* ha en god effekt for samarbeid og kommunikasjon, men at det er andre faktorer som også må ligge til grunn for å få full ”uttelling”.

### **Musikkopplevelsens paradokser: Mot og motstand**

Jeg ser at mine egne sterke musikalske opplevelser får frem noe til overflaten som jeg ikke helt kan sette ord på. Jeg får følelsen av at det er noe fortrengt, og da er det ikke alltid det dreier seg om positive, gode minner. Noen ganger er det slik at jeg kvier meg for å sette på musikk, for den gjør noe med meg, og det er ikke sikkert jeg alltid er klar for det. Noen ganger setter jeg på musikk uten å tenke over det først, og så skrur jeg den av, fordi den blir for overveldende., Jeg ender ofte opp med stillheten. Musikalske minner river og sliter i meg, og det er ikke jeg alltid orker den påkjenningen de frembringer. Jeg føler at jeg har et arsenal av musikalske minner .Det er en kilde jeg ikke vil misbruke.

Jeg hadde en veldig sterk musikkopplevelse i Konserthuset for noen år tilbake, da Jessy Norman sang ”Vier Letzte Lieder” av Richard Strauss med Oslo Filharmonikerne. Dette er en type musikk som har en så sterk virkning på meg at jeg nærmest føler at jeg har nådd til veis ende selv, slik komponisten skrev det som et siste kjærlig vitnesbyrd til sin elskede. Jeg ser også at noen ganger er det slik at den samme musikken har forskjellig effekt etter hva slags sinnstemning jeg er i. Musikken er den samme, men jeg er ikke den samme, og det får konsekvenser for virkningen av den. Dette poengterer også Oliver Sacks i sin bok *Musicophilia*, når han selv sitter og hører sitt favorittstykke i konsertsalen, mens virkningen uteblir (Sacks 2008). En av våre informanter bringer også opp temaet:

Stigen sier:

Ja, dette her er litt merkelig. For noen ganger så skal jeg absolutt ikke høre musikk. For da er jeg selvdestruktiv, så den gleden og friheten blir jeg redd for. Hvis jeg er deprimert og ikke klarer å arbeide, da skal jeg heller ikke unne meg musikken. Jeg vet ikke om det bare er meg som er merkelig. Det er en belønning eller noe som jeg vet kan gjøre vondt. Det som var en inspirasjon, kan da være noe som gjør veldig vondt, fordi det er så inderlig, særlig visse komponister, Schubert og Brahms.

Et annet viktig aspekt ved musikken, som underbygges av det Seligman kaller for "gratification"-teorien kan sees i sammenheng med Stigens utsagn. Ved å se på musikk som "belønning" medfører for Stigen at hun noen ganger ikke får seg til å høre på musikk. Hun vil ikke unne seg det.

Musikken stikker veldig dypt, dypere enn ren "fornøyelse" (Seligmanns skiller klart mellom "gratification" og "pleasure"). Denne "inderligheten" som musikken uttrykker, kan noen ganger "gjøre vondt", sier Stigen, og således blir ikke musikkens virkning forandret av hennes sinnstemning, men hun velger å ikke "utsette seg" for den. Det er visse innebygde sperrer som kommer på, fordi hun kanskje er ekstra sårbar i perioder. Musikken får da en mer kompleks rolle enn kun å være oppløftende. Den tar tak i det indre livet til hver enkelt som hører på den, og er således ganske *nådeløs*. Sterke musikk-opplevelser er *nådeløse nådegaver*, om vi skal knytte det til en av karakteristikkene vi nevnte innledningsvis (Ruud 2002). Dette kan sees på som et paradoks eller som en naturlig konsekvens, fordi vi mennesker er så sammensatte som vi er. Musikken kan sees på som en følelsesmessig mer distansert og abstrakt "affære" eller den kan være overveldende og oppfattes nesten for smertefullt nær. Stigen går videre i sin "problematisering" av inspirasjonen:

Stigen: "Farlig å hengi seg til kunsten":

Alle de store er jo menn. Derfor tenker jeg på inspirasjon som noe maskulint. Bjørnson, Ibsen og Wergeland. Det er kanskje særlig en evne menn har. Å bli inspirert. Det er jeg ikke sikker på. Det er bare det at det alltid er dem som er de store. Jeg blir jo inspirert jeg også. Men kvinnene må frigjøre seg mer fra det daglige. På grunn av at hun skal være så snill, og har så mange plikter. Ikke sant? Man aksepterer mer at en mann kan være kunster, hele døgnet. Det gir en slags frihet og selvtillit. Kanskje mennene har hatt mer rett til å hengi seg til inspirasjonen. De har hatt en frihet fra det daglige, til å være annerledes, og til å være gjerne. Jeg har hatt vanskeligheter med å hengi meg. Jeg har villet være veldig normal. Inspirasjonen kan være litt farlig, nesten.

Stigen knytter kjønnsforskjeller opp mot inspirasjonen, og sier at hun har hatt vanskelighet for å "hengi seg til kunsten" fordi hun er kvinne. Slik sett passer Langers benevnelse "konflikt", men da ikke som en egenskap ved selve musikken, men som en indre tilstand i lytteren (Langer 1953:27). Det er interessant å se at det kun er den kvinnelige informanten som bringer dette temaet på bane, og for meg som selv er kvinne, kan jeg nok bekrefte den samme tendensen. Jeg har riktignok vært svært opposisjonell til aktuelle kjønnsmønstre, og gått helt mine egne veier, men det ligger nok noe innebygd fra vår kollektive arv, som gjør det litt vanskeligere for oss kvinner. Samtidig vil jeg påpeke at vi har en naturlig sensitivitet som menn ofte må tilstrebe. Vi blir inspirert, men vi kan også undertrykke den, hvis vi skal følge

Stigens resonnement. Samtidig påpeker hun viljen til «å være normal», som også kan komme i veien. I kreativitetsforskningen betones det motsatte, nemlig viljen, eller snarere evnen til å være «rar», som en forutsetning for nye ideer (May 1975). Dette aspektet har musikkopplevelsene hjulpet Stigen til å komme i kontakt med, og hennes bilder er et uttrykk for dette, ved ”rare ting som sveiver rundt omkring i rommet” (se appendiks bak). Det blir viktig å bevisstgjøre oss de kollektive understrømningene, slik at vi kan nyte fullt og helt denne naturlige strøm av vakre musikalske impulser:

Noen ganger kommer en veldig motvilje frem, hvis jeg er veldig deppa, eller at det har låst seg . Det er forsiden og baksiden av medaljen. Den veldig gleden og inspirasjonen, at musikken løfter meg opp. Da skal jeg absolutt ikke høre på musikk. Den kommer for nær. Det viser jo hvor nær sjelen musikken kommer. Den minner og rører ved en, og det kan være vondt. Man kan tenke på de som er døde, på at våren kommer, er jeg blitt gammel, hvor mange ganger skal jeg oppleve våren? Jeg kan få slike vemodige følelser. Det vemodige er jo en del av romantikken.

Stigen trekker også frem «motviljen» som en slags ”fiende” til musikken. Det oppstår en *ambivalens* hos Stigen. Musikken kan vekke både glede og vemod, og det kan bli for sterk «kost» for Stigen. Skårderud har en forklaring på hva som skjer når det gjelder «det godes inntreden» i livet, at det kan bli en for «revolusjonerende omveltning av ens indre liv (Skårderud 2000:278). Det «vemodige» aspektet kan også oppfattes forskjellig, og det vekkes lett ved hjelp av musikken (Sloboda and Juslin 2001). Dette aspektet er ikke alltid like heldig i skapersammenheng, for noen ganger kan det virke lammende, fordi det setter en i kontakt med sorg, tap og «frykten for døden», primære følelser, i følge neuropsykologen Damasio (Damasio 2002), som kan rokke ved ens indre stabilitet og konsentrasjon. For Stigen er det en nennsom prosess, både det å skape og det å lytte til musikk. Hun må være forsiktig med hva hun setter på av musikk, og spørre seg selv om hun tåler det – den dagen, for musikken «rører ved» henne, og «den kommer noen ganger for nær». Det dreier seg om «dynamics of real-life» og «emotional displays, som er med på å sette standard for musikkopplevelsen (Sloboda & Juslin 2001:428). Stigen er ikke alene om å ha et sammensatt syn på musikkens virkninger:

Jakobsen: ”det må være noe hvor ikke innholdet bremser opp”

Det som er faren med Orff og Arvo Pärt, er at man lett kan bli romantisk-heroisk av musikken. Og det er jeg veldig forsiktig med, fordi musikk kan bli et patetisk ”soundtrack” til livet ditt. Det er det verste jeg vet. Jeg orker ikke å gå med høretelefoner, og høre på musikk, fordi mitt liv har et soundtrack. Da får jeg litt angst rett og slett. Så musikk kan også være så forførende at den kan gi deg en veldig falsk følelse av et eller annet. Det er ikke det at jeg prøver å unngå det, men det skjer ikke. Fordi da føler jeg bare at det her blir for dumt. Da setter jeg på noe annet.

Jakobsen trekker frem et annet viktig aspekt ved musikken, nemlig det *forførende*. Det virker som om han leter etter en balansegang, hvor musikken ikke får lov til å ta helt over, noe den lett kan gjøre. Den kan sette deg i en sterk stemning hvor du blir dratt med. Når du da kommer til deg selv etterpå, ser du at det du har gjort eller skapt har blitt ”patetisk”, for å bruke Jakobsens beskrivelse. Han søker å styre unna det ”romantisk-heroiske”, for det er ikke et slikt uttrykk han ønsker å viderefremme i sine bilder. Det er allikevel mye av den type musikk som gir et godt driv når man maler. Musikk som det er lett å ”ty til” når man føler seg litt slapp, eller når man vil ha tankene over på noe annet:

For og si det slik, hvis jeg jobber sent og begynner å bli sliten, setter jeg på musikk f.eks. for å få opp driven. Jeg hører på alt, det kan være listepop til noe dramatisk, som Arvo Pärt eller Carl Orff, musikk som har den pondusen. Da kan jeg jobbe veldig godt. Jeg opplever at når jeg setter på den type musikk, så hjelper det meg også, for å male er beslektet med dans. Når du maler er det veldig mye bevegelse, fremdrift, det er en veldig fysisk aktivitet. Og da hjelper musikk til å fjerne veldig mye av tankene, som ofte er veldig hemmende når du står og jobber. Fordi ofte så jobber jeg, og så ser jeg på det i etterkant, og så jobber jeg videre. Så tar jeg en avgjørelse hvorvidt det er godt eller dårlig etterpå. Jeg gjør ikke det underveis. Da fungerer musikk veldig bra, og da kan jeg høre på veldig mye. Da er musikken god å ha.

Jakobsen understreker at musikken kan være til hjelp i en bestemt fase i arbeidsprosessen. Den første fasen kan minne om dans og er veldig fysisk, og da kan musikken gi fremdrift og oppmuntre til bevegelse. Det forutsettes at musikken har visse, bestemte karaktertrekk:

Jeg liker musikk som er repeterende. Jeg liker Frank Zappa, men plutselig så bryter det veldig i musikken, og da er det bare forstyrrende. Da må jeg sette meg ned og høre på. Jeg kan ikke jobbe til det. Egentlig hører jeg lite på musikk, på en måte, og jeg blir veldig fort sliten av musikk. Den krever veldig mye av meg, og det har jeg ikke energi til. Den tar energi også, i tillegg til at den gir. Slik som jeg jobber som billedkunstner, så er det todelt: En del er et reflekterende arbeid, hvor man ønsker å ha en tankegang gående, og da opplever jeg at musikk kun er forstyrrende.

Det paradoksale aspektet ved musikkopplevelsen slik Jakobsen ser det, er at den lett kan snus fra å være en hjelp i den kreative prosessen til å bli en distraksjon, og at den tar energi i stedet for å gi. Nå skal vi se nærmere på i hvilket omfang og på hvilken måte musikken blir brukt:

### **Konkret eller diffus påvirkning?**

Det er ikke alltid like lett å skulle gjengi presist og forståelig ringvirkningene av den

musikken man hører på. Noen ganger er det slik at et enkelt verk har et konkret kunstnerisk utfall, mens andre ganger er det mange musikalske elementer som til sammen kan bringe frem kreativitet og skaperlyst hos kunstnere, men hvor det ikke fremgår tydelig hva slags type påvirkninger det dreier seg om.

Jan Kjærstad snakker om *assosiasjon*, *osmose* og *ekko*, der det førstnevnte tilfellet ikke gir seg konkret til kjenne. Det er en subtil påvirkning, som om musikken ”siver inn” og setter sine usynlige spor. Psykologen Goleman fremhever som vi har nevnt tidligere, det assosierende aspektet ved kunst som taler direkte til følelsene. Dette stemmer godt overens med det Kjærstad er inne på her. Selv om han fremhever sterkt sin forkjærlighet for intellektuell stimulans, er også følelsene og kroppen hans involvert. Eller er det slik at de musikalske assosiasjonene snakker ubevisst til hans intellekt. Det er det særdeles vanskelig å komme med et fyllestgjørende svar på, og i så tilfelle stemmer ikke Golemans betraktninger helt. Her kan kanskje Langers benevnelse ”subtle activation” være med på å gi opplevelsen en mer genuin ”musikkpreget” karakter (Langer 1053:27), og synliggjøre forbindelsen mellom musikkstykkets karakter og det nye kunstuttrykket.

Videre snakker Kjærstad om andre tilfeller, hvor påvirkningen er mer synlig. Det går mye på å overføre musikalske ideer og strukturer, og måten musikken er bygd opp på:

Musikken blir en slags guide, et kart som hjelper deg i terrenget. Som jeg skriver i ”Matrise” så bruker jeg musikken på flere måter. Det kan enten være som *osmose*. Det vil si at musikken er brukt mer ubevisst enn bevisst som inspirasjon, der jeg ofte har følelse av at musikken jeg hører via en gåtefull metamorfose blir til skrift, at de tonene som går inn det ene øret, kommer ut av det andre som bokstaver, setninger. Musikken siver – med tiden – gjennom bevissthetens porøse vegg og blander seg, påvirker, ordene. Korrespondansen forblir usynlig (uhørbar).

Kjærstad trekker frem den ubevisste musikalske påvirkningen som oppstår som en slags *gåtefull metamorfose*. Assosiasjoner som oppstår ved hjelp av musikken er viktige ledd i den kreative prosessen, selv om korrespondansen er *usynlig*. Det *ubevisste* aspektet kommer også Stigen inn på:

Jeg mener at hvordan musikken inspirerer meg *er* ubevisst og maleriene mine har vært ubevisst. Jeg har ikke vært opptatt av å kopiere musikken eller fremstille visse følelser eller visse symboler.

Det viser seg ofte at man ikke konkret kan gjengi hvordan man har blitt inspirert av musikken, men at man kun vet at om man ikke hadde hørt på musikken, så hadde kunstverket blitt et annet. Musikken har derfor en sterk *uhørbar* og *usynlig* påvirkningskraft, og dette kaller Kjærstad for *osmose*. Kjærstad undres over denne forbindelsens opphav:

Kanskje denne osmotiske påvirkningen kommer i gang via assosiasjoner – bare at forfatteren ikke er klar over hvor eller når de første assosiasjonene har oppstått.

Siden Kjærstad ikke vet når assosiasjonene er en direkte konsekvens av musikklytting, er jeg fristet til å trekke inn flow-teorien. Der er et viktig aspekt nettopp at alt skjer i en flyt, og da er det umulig å stoppe opp en tankerekke, og definere atskilt hvor tingene stammer fra. Dette harmonerer også med det Kaufmann sier om kreativitet. Ideene kommer uanmeldt, og på ulike tidspunkt i prosessen. Det er ingen fastspikret oppskrift for når man er kreativ (Kaufmann 2006). Musikken ”siver inn” som Kjærstad sier, og det er det *dynamiske* aspektet som også er av betydning her, i tillegg til de konkrete assosiasjonene. Musikken er med på å skape en bestemt stemning og energinivå.

Enkelte ganger er det allikevel slik at man vet *hva* man er påvirket av, og at det har fått *store konsekvenser* for det man holder på med. Kjærstad kommer inn på Mahlers 7. Symfoni som han hørte på under en utstilling i Wien. Da skiftet hele den romanen han arbeidet med karakter. Dette samsvarer med Kaufmanns ”grunningsbegrep” hvor en ytre stimulans fører til helt nye tankebaner. Kjærstad uttrykker videre at Mahlers musikk ”sivet langsomt og sikkert inn i teksten”, og ”symfonien ligger under og preger hele ”Rand”. Det at det ”siver *langsomt* inn” er kanskje ikke helt forenlig med ”grunning”, slik jeg ser det. Det er imidlertid på det rene at musikken har påvirket boken på en *dramatisk* måte, ved at hele karakteren er blitt forandret.

Det virker for meg som om det dreier seg om en langsom tilegning mot en felles stemningsverden, slik Kjærstad beskriver det. Musikkens karakter blir den dominerende til slutt. Hvis man hører på den musikken han lot seg inspirere av samtidig som man leser boken, kanskje det vil oppstå en fin synergieffekt? Dette ene møte med musikken som beskrives med et slags ”trøkk”, og som gjør at Kjærstad kjøper Mahlers musikk og tar den med hjem, samsvarer også godt med Mays fremhevelse av det viktige ”møte” som finner sted, og som blir en avgjørende faktor i den kreative prosessen (May 1975).

Kjærstad fremhever også andre måter inspirasjonen synliggjøres på:

Det kan være formmessig inspirasjon ved hjelp av ulike komposisjonsteknikker, da blir det mer konkret overførbart med prinsippene. Det kan også være musikk som ekko. At du etterstreber en bestemt rytme, en takt, et tempo, en klang, en harmoni, i det du skriver. Man kan også etterligne en stemning. Eller

musikkens spesielle dynamikk kan gi ekko inn i en roman, ved at du søker å gi nær sagt hvert ord ulik styrke. (Kjærstad 2006:343).

De mer konkrete musikalske påvirkningene kaller Kjærstad for *ekko*<sup>34</sup>. Det kan dreie seg om formmessige og stemningsmessige aspektet, som han mer *bevisst* prøver å *etterligne*. Han blir som en slags *tolk*, der han *oversetter* lydene til ord. Videre sier han:

Jeg prøver å følge det idealet med både melodi og den vertikale harmonien som likeverdige, og like viktige. Mange ting som skjer samtidig i teksten. Plotbasert. Alltid hatt en eller annen forførende mekanikk, noe som driver teksten videre, men også noe som er dvelende og beskrivende. Musikken blir et slags assosiasjonsteppes. Det å aldri komme helt til bunns. I «Tegn til kjærlighet» er hovedpersonen en cellist, en muntlig forteller med celloen sin.

Kjærstad bruker også musikken som *innhold* i bøkene sine, ved å referere til bestemte verker eller å skrive om personer som er musikkutøvere som i dette eksemplet. Da er det et helt konkrete elementer hentet fra musikkens verden som forfatteren ”spiller på”. Det kan dreie seg om *metaforer*, som gir et veldig berikende tilsnitt, slik dette eksemplet fra et av hans essay:

### ***Hun var like vakker som Chopins klaverkonsert i f-moll***

Denne metaforen gir ekstra farge, dybde og liv til en fremstilling, fordi den ”taler direkte til erindringen av sanseinntrykk” (Berg Eriksen 1994:494), vel og merke om man har hørt på musikken, eller har en forestillingsevne om hva det kan dreie seg om. Slik sett er det også avgjørende hva slags indre og ytre ”mottakerapparat” leseren har for hånden.

Så har du påvirkninger som er av mer *holdningsskapende* karakter, der inspirasjonen går på karaktertrekk hos både komponisten og hans verk:

Kjærstad:

”Av Olivier Messian har jeg mottatt en uvurderlig lærdom: at alt er lov.

Stigen:

Musikken var til hjelp på den måten at den gav meg lov til å male uten at det skulle ha noen bestemt mening.

---

<sup>34</sup> Gordon Epperson trekker også frem ekko, i *The Musical symbol*, som noe musikken vekker til live i lytteren, og at vekselvirkningen mellom det lyttende subjekt og det objektive symbol er typisk for musikken (Epperson, gjengitt i Benestad 1993:397). Kruse trekker også frem ekkovirkninger, og refererer til José Maria Parramóns fire ekoteknikker: Ekko med *farge*, ekko med *volum*, ekko med *form* og ekko med *teknikk*. Vi begrenser oss her til det informantene kommer inn på, men noterer oss de mange variasjonsmuligheter som finnes.



Det ser ut til at sammenligninger på tvers av kunstartene kan bidra til stor idérikdom, og hva hver enkelt kunstner våger innenfor sin kunstart kan være til stor inspirasjon for en annen. Musikken har som vi har sett både synlige og usynlige effekter på skaperprosessen, og det ferdige kunstverket. Nå skal vi gå enda mer inn på *kjernen* i denne *korrespondansen*:

### *Kunstformenes idéutveksling*

#### **Form og struktur:**

Her ser vi på *oppbygning-aspektet* ved musikken, og hva slags påvirkninger det kan gi de andre kunstformene:

Digerud:

Det ligger alltid en struktur under et arbeide, og konstruksjon er et veldig viktig ord for musikken også. All kunst, rommet, lyset og omgivelsene våre som du oppfatter, ikke bare gjennom øynene, men hører og lukter, tar på, det taktile og det du føler. Alt dette er jo som musikk og arkitektur. Det er bare to forskjellige måter å håndtere det samme på. De er like. Det er det som er hele poenget. For hvis det ikke var sånn, så ville vi ikke kunne kommunisere.

Digerud er her inne på et veldig viktig poeng som kan forenes med Heideggers enhetssyn. Sistnevnte kommer inn på *samhørigheten*, som her får en dobbel betydning, siden vi setter den i forbindelse med musikk. Vi trenger å befri oss fra "animal rationale"- tankengangen, som ser mennesket som et subjekt for sine objekter, og vedkjenner oss "tilhørigheten" til væren» (Heidegger, Bø-Rygg 1996:100). Alt stammer fra den samme kilde, og det gjør det mulig for oss å kommunisere på tvers av kunstarter. Musikken kan hjelpe oss til å ta dette "spranget". Digerud er innehaver av denne forståelseshorisonten, og har sett "det som hører til hverandre i det samme" (ibid.:100).

Digerud fremhever spesielt struktur som viktig faktor for all kunst, et aspekt som også psykolog Alf Gabrielsson er opptatt av. Sistnevnte bringer inn "kategoriperception" som noe fundamentalt. Det er kun et visst antall kategorier vi klarer å håndtere samtidig. Vi mennesker søker struktur, og oppfatter vi strukturen og "samband" i et musikkstykke, så øker også forutsetningen for at vi også vil interessere oss for andre aspekter ved samme musikk. Vi vil utforske musikkstykket videre. (Gabrielsson 2006). I utgangspunktet er jo Digerud mer enn gjennomsnittlig opptatt av strukturer gjennom sitt arkitektarbeid. Slik sett blir musikkens struktur av ekstra stor interesse. Digerud foretrekker jazz med sin improviserende karakter, og

lar seg inspirere av spontane strukturer og variasjoner av disse. Improvisasjon er et levende uttrykk for den kreative kraft, og dette er Digerud spesielt opptatt av. Gabriellsson hevder videre at ”spenning” i musikken, som er et sentralt begrep, kan betraktes både som et ”strukturens element” og som en ”kjänsla/emotion”(ibid.). Strukturer må således forstås med et utvidet perspektiv. Alle variasjonene skaper spenning og konstant overraskelse, fordi de skapes i øyeblikket. Slik arbeider også Digerud. Det som tilsynelatende er tilfeldig streker på et ark, har en indre struktur og er et utgangspunkt for en ny arkitektonisk idé. Digerud sier samtidig at han ikke interesserer seg for ferdigskrevet musikk, så det er en forutsetning for ham at de musikalske strukturene skapes i øyeblikket, for det er det han forbinder med å være kreativ.

Kjærstad nevner ”plottet” som en viktig ingrediens i sitt kreative arbeid. Hans bøker er stort sett ”plotbasert” og han har latt seg inspirere av musikkens struktur og form til å skape ulike ”plot” i sine bøker.<sup>35</sup> Denne oppbyggingen kan vi se konturene av i musikken også, så det er helt klart paralleller mellom musikkens struktur, oppbygging med spenning og avspenning, høydepunkter og kulminasjoner og en romans ”plot”. Kjærstad omformer og nytolker musikkens struktur til et litterært og verbalt medium, og det viser seg at de ulike musikalske formene innehar et stort potensialet for dette. Kjærstad nevner at han til og med har prøvd å skape en *litterær fugeform*, noe som bød på store utfordringer. Tema over variasjoner kan imidlertid lett overføres til mange andre kunstformer. De litterære, arkitektoniske og visuelle kunstneriske prosjektene har alle en ”komposisjon” med stigning og svekkelse, kontraster og gjentakelser. Det musikalske univers gir rom for ukjente og utforskede vinkler for hvordan denne ”komposisjonen” kan formes. Det ser vi med overnevnte eksempler.

### **Rom og romslighet:**

Pennens spontane møte med papiret er en direkte parallell til musikeren som improviserer fritt over et tema. Et viktig aspekt som Digerud fremhever, er at det er ikke total frihet, for man forholder seg alltid til noen rammer som er satt. Dette gjelder innenfor jazzen så vel som innenfor arkitekturen. Det er og var veldig viktig, sier Digerud at de som han samarbeidet

---

<sup>35</sup> Kjærstad oversetter ordet med 1. Grunnplan, 2. Grunnrisset, 3. Komplott, konspirasjon.

med hadde bestemte evner. De var ”gjerne” og ”disiplinerte” samtidig. De hadde en bestemt funksjon, men for øvrig var de frie.

Ikke alltid, men vi kommer sammen og diskuterer et problem, og skisserer. Da kommer det viktigste for meg, nemlig tegning. Tegningen er helt sentral. Ikke lyden. Lyden er det tilsvarende. For å synliggjøre hva jeg tenker, det kan jeg, for jeg kan tegne. Den som ikke kan tegne, kan ikke gjøre det. Veldig stor forskjell på to mennesker der. Jeg kan kommunisere en tanke uten å bruke ord akkurat som en musiker bruker sitt instrument.

Dette *ikke-verbale rom* er viktig for kunstnerne. Dette har både arkitektur og malerkunsten til felles med instrumentalmusikken. Rommet i seg selv er også av stor betydning, og der finnes det mange paralleller i musikken:

Jeg snakket jo med Miles Davis en hel natt om det å tegne. ”Ah, this really interest me” sa han. Han spurte meg om hva jeg syntes om tegningene hans. Han hadde mange tegninger liggende. Så sa jeg som sant var at de tegningene dine, Miles, de er flate. Det likte han ikke å høre, det så jeg på ham. ”You mean they lack space.” sa han. Han var en mann av få ord, men de ordene satt. Han sløste ikke med ord. Han var en stor pedagog. Han hadde jo verdens beste musikere som jobbet for seg hele tiden av den grunn. ”Lack space as in music” sa han, ”Yes, sa jeg” og så måtte jeg vise ham hva jeg mente med det. Det er forskjellige måter å skape rom på, men det er *rom* vi skaper. Vi må jo ha noe felles, hvis vi har forskjellige innfallsvinkler, så skal vi til samme sted. Eller så har det jo ingen mening. Og derfor interesserte dette Miles veldig. Fordi det har med kommunikasjon å gjøre. Det å ha en idé og innlemme et annet menneske i den ideen som er romlig. For i ditt hode kan det ikke være noe annet enn rom. Du er ikke lineær oppe i hodet ditt.

Denne lille historien om den gangen Digerud snakket med Miles Davis viser oss at det er veldig mange likhetspunkter mellom de forskjellige kunstartene, så det er om og gjøre å bli klar over dem. Vi ser fremveksten av mange cross-over prosjekter innenfor musikken, og mellom ulike kunstmedier, så grensene er i ferd med å viskes ut, og avstanden synes mindre. Det er mulig å finne nye, genuine uttrykk ved å se nærmere på disse fellesnevnerne for kunstartene, og i neste omgang ”omforme” og ”nytolke” dem i den kreative ånds tjeneste. Det er ikke slik at alt som er ”nytt” er kreativt, men heller ikke slik at det kreative trenger å være helt ”nytt”, det innebærer som Knut Faldbakken nevner i sin bok : *å omforme og nytolke* (Faldbakken 1994).

### **Klang, farge og tekstur:<sup>36</sup>**

Kjærstad:

---

<sup>36</sup> Tekstur omhandler blant annet strukturens *karakter* og *stofflighet* (Kruse 1993:31).

Av Xenakis har jeg lært noe om klangfarge, og enda mer om radikal tekstur, om hvordan du kan levere store mengder informasjon på kort tid. Likeledes har György Ligeti komponert stykker med en fascinerende, kompleks tekstur (*Atmosphères*). Lyd må ikke nødvendigvis oppfattes som enkeltnoter, den kan også oppfattes som masse. Jeg har spekulert mye på om noe tilsvarende kan oppnås med ord.

Kjærstad ser etter nye innfallsvinkler for hvordan han kan uttrykke seg skriftlig, og av Xenakis fikk han ideen om å se på teksten som ”masse”, fremfor enkeltstående ord. Han fremhever den musikalske teksten som den viktigste inspirasjonskilde i hans arbeid. Det utfordrende aspektet her blir hvordan kan man omforme den til et verbalt uttrykk. Det er kanskje ved å gi seg selv store utfordringer, at Kjærstad kommer på sporet av noe nytt og kreativt. Han prøvde å herme den musikalske dybdevirkning med horisontale og vertikale linjer i *Det store eventyret*, ved å veve sammen fire ”tider” og fire ”virkeligheter”.

Disse aspektene ved musikken skulle man kanskje tro fikk enda større gjenklang i den visuelle kunsten, men det kanskje blir for opplagt? Et fascinerende aspekt som Stigen trekker frem, er hvordan man kan få forskjellige fargeassosiasjoner ved de ulike instrumentene i et orkester:

Blåserne, det er blått og rødt. Treblåserne bruker man ofte å si har blå toner. I jazzen har du jo ”blue note”. Metallblåserne er jo rød.

Fargeassosiasjonene som kommer i forbindelse med de ulike instrumentene, kan brukes til å se fargebruk på en ukonvensjonell måte, og mer abstrakt. Impresjonistene ble veldig inspirert av inntrykkene, og ønsket om å videreformidle dem, som inntrykk- og ikke som en konkret, realistisk gjengivelse, skapte en ny retning innenfor malekunsten. I vårt prosjekt får ”inntrykkskunst” en ny betydning, i og med at det er det musikalske ”inntrykk” som videreformidles i et nytt kunstverk.

Fargebruk i musikken kan også sees på fra forskjellige vinkler, og det blir det ”tverrfaglige” i seg selv, som åpner opp for nye muligheter, slik jeg ser det<sup>37</sup>. Måten man

---

<sup>37</sup>Det er oppdaget en spesiell ”lidelse” som kalles synestesi, hvor man ser farger når man hører musikk. Denne koblingen har det ikke vært forsket så mye på ennå, men det tyder på at det finnes nevrofysiologiske forbindelser i hjernen som kan være av stor betydning for at sansene kan ”intermingle”. BBC påpekte i en artikkel på nettet i august 2008 at også det motsatte har blitt dokumentert: Enkelttilfeller som hører musikk i sitt indre øre, når de ser farger. Dette er en morsom kuriositet som viser vår store uvitenhet på interessante felt i hjerneforskningen.

tenker farger på i musikken, skiller seg klart fra hvordan farger blir brukt i malerkunsten. I musikken er det på sett og vis ”abstraherte” farger og fargesymbolikk, mens i malerkunsten kommer jo fargene mer konkret til syne<sup>38</sup>. Kjærstad var inne på *klangfarge*, og det blir en annen måte å forholde seg til det i litteraturen. Høytlesning kan være med på å avdekke språkets klangvalører og rikdom beslektet med musikk, og jeg vet om flere forfattere som leser høyt for å få den rette klangsammensetning av ordene. Som leser er det av betydning om man har en iboende musikalitet koblet opp mot ordene. Slik skjelner man mellom litteratur som er lettest og tung, lavmælt og støyende, slik jeg ser det. Tverrfagligheten tar tak i kvaliteter ved et kunstuttrykk og overfører det til et annet, og slik settes det en ny standard for hvordan man opplever kunstverkene. Adorno var ikke like glad i denne «sammenblanding», og mente vel på sett og vis at det var en villfarelse (Adorno 2003). Jeg mener at det er med på å videreutvikle vår skjelneevne.

Det kan også dreie seg om en musikalsk idé som forfatteren lar seg styre av, men som så å si er skjult for dem som leser det. Akkurat dette poengterer Kjærstad også i ”Matrise”. Flere av hans forsøk på å nyskape måten å skrive prosa på, blir misoppfattet fordi de ikke har forstått hans kreative intensjoner (Kjærstad 2006).

### **Kontraster, variasjoner og gjentakelser:**

Digerud: Jazzmusikere forteller en historie som aldri er lik

Kjærstad: I Mozarts Requiem er det selve gjentakelsesprosessen som er inspirerende

Lid Larsen: Jeg møter rikdommen og alle menneskets ytterpunkter i Mozarts verker

De overnevnte parametrene går igjen i alle kunstarter og i livet selv, forøvrig. Jeg merker meg at informantene lar seg inspirere av hvordan musikkens egenartede måte å skape kontraster og gjentakelser på, kan være med på å gi dem ideer til deres prosjekter. Kjærstad nevner at et kapittel i boken ”Speil” er ”komponert etter Mozarts requiem” basert på ”gjentakelsesprosessen”. Lid Larsen trekker frem ”rikdommen” og ”ytterpunktene” i Mozarts verker, så her har to forfattere latt seg inspirere diametralt forskjellig av en og samme komponist. Digerud

---

<sup>38</sup> Fargene oppleves riktignok konkret for de som ”lider av” synestesi, der farger fremtrer ved lytting til musikk, og hos barn er dette også et utbredt fenomen i følge nyere forskning (se Forskning.no).

lar seg fascinere av variasjonen i jazzen. Jazzmusikerne forholder seg fritt, i en slags tilfeldighetens magi ved at de forteller historier ved hjelp av improvisasjonsprinsippet og åpner opp for uendelige variasjonsmuligheter, men hvor det går klart frem at det er blandet med håndverksmessig og kreativ brillians. Dette er en sterk inspirasjonsfaktor for Digerud.

### **Bevegelse, energi og dynamikk:**

Digerud: Det viktige er at musikken ”svinger”, det gir meg mye energi.

Kjærstad: ”Det er forfriskende når musikken setter meg på sporet av en ny idé”

Jakobsen: ”Når jeg er litt trøtt på kvelden og må jobbe, setter jeg på White Stripes”

Lid Larsen: ”Et uttrykk som river deg ned i kjønnsorganet når du hører på det”.

Som vi ser med de overnevnte eksemplene, er det også det livgivende aspektet ved musikken som har en fremtredende plass hos de som lytter og bruker musikken i sitt virke. Her er vi inne på det ”dionysiske aspektet”, som Nietzsche fremhever. Musikken kraft smitter over, og energien overføres til mottakerne. Dette virker som en ganske basal ringvirkning ved musikken, og det er noe jeg gang på gang er vitne til selv, enten det gjelder om morgenen, for å riste av meg nattesøvnen, midt på dagen for å komme meg ut av dørskjelen etter middagen, eller om kvelden for ”å holde det gående” litt lenger. Dette har kanskje ikke direkte med kreativitetens innhold å gjøre, men det er en viktig forutsetning for det å kunne arbeide: ingen kraft – heller ingen skapelse. Dette fremhever også Stigen ved at kunsten blir et slags ”overflødigshorn” av energi, liv og lyst. Lid Larsen trekker det ned på et impulsivt og instinktivt plan, noe som heller ikke skal underkjennes i den kreative sammenheng. Musikken setter deg i bevegelse og det kan skje en forvandling. Kjærstad fremhever det ”forfriskende” ved å komme på sporet av spennende musikalske ideer. Digerud er opptatt av at musikken ”svinger” for at den skal kunne tilføre ham en ny giv, og det ”svingende” aspektet blir konkret gjengitt i hans arkitektoniske prosjekter, i den forstand at det ”svinger av skyggen”. Skyggen blir rommets ”visuelle akustikk” som han sier. Der har Count Basies 16-manns orkester spilt en stor rolle. Dette ”svingende” samspillet mellom de 16 musikerne ble overført direkte til hvordan menneskene i arkitektkontoret skulle jobbe sammen. Musikerne kunne når som helst reise seg opp og komme med en personlig kommentar til den felles melodien som ble spilt.

Denne ”livgivende” og høyst personlige ”essensen” er hos Almaas beskrevet med rødfargen. Kraften som må til for å skape konsistens og sammenheng, og vilje til å strekke seg

et hakk lenger, kan musikken være med å hjelpe til med. Musikken blir en slags ”næring” (Almaas 2002). Den driver oss fremover, og kan sette oss i kontakt med viktige kvaliteter som «forcefullness», «energy», «expansion» og «capacity» (ibid.). Den kan utvide og ”strekke” vår arbeidskapasitet, i det den skaper trivsel og oppløftende stemning i form av ”tonende” energi og vibrasjoner. Det er imidlertid viktig å påpeke at musikken er ett av flere uttrykk for ”livsstrømmen”, som ligger immanent i alt levende liv, og har således ikke monopol på denne.

Arkitekter på sin side er også opptatt av bevegelse, selv om arkitektur har fått stemplet ”frossen musikk”, det bevegelige og dynamiske aspektet i malerkunsten kan ikke underkjennes, og innenfor romankunsten er ”*pageturner*” en positiv benevnelse. Det *bevegelige* er kanskje et av de viktigste kjennetegn ved musikken, et aspekt som kan sies å ha en sterk påvirkningskraft? Jakobsen nevner *drivet* og *pondusen* som viktige egenskaper ved musikken han lytter til. Stigen nevner at musikken gir henne *lyst*. Kjærstad fremhever musikkstykkers *puls* og *rytme*. Han sier det slik:

I den grad jeg personlig – ut over det selvfølgelig – har vært opptatt av slike ting som tempo og rytme, har det med side- eller underordning av setningsplanet å gjøre. Det er et helt annet tempo, en annen form for ”trykk”.

Dette *trykket* som man kan skape ved hjelp av musikken, er av stor betydning i en roman, kanskje spesielt innenfor krimgenren. Det er allikevel ikke opplagt hvordan man kan dra nytte av musikkens puls rent konkret i en roman, så det krever oppfinnsomhet hos forfatteren:

Kjærstad:

Hører jeg noe som fascinerer meg, tenker jeg: hva kan jeg gjøre med dette her? Og så kan jeg transformere det til tekst.

Et viktig aspekt ved kreativiteten som den har til felles med musikken, er som sagt bevegelse og dynamikk. Det er som om selve livskraften ligger bak og presser frem forandringer, forandringer som du til og med kan motsette deg i første omgang, men som viser seg å være nødvendig for den videre prosess. En musikalsk inspirasjon innebærer som vi har sett en ”bevegelse” hos mottakeren, og det avgjørende her er hvordan denne kan omformes til et annet kunstnerisk medium. Her virker det nærmest som om inspirasjon og kreativitet er identiske, og jeg ser hos Knut Faldbakken at han ikke skiller klart mellom disse når han

snakke om et ”lynneslag” og et ”glimt” av en ny innsikt (Faldbakken 1994). Er det slik at de stammer fra samme kilde? Digerud poengterer dette likhetsaspektet. Han fremhever at det er det samme vi snakker om, på tvers av alle kunstarter. Det er visse parametere som bare er der, og som alle kunstnerne bruker, hver på sin måte: Rom, tid, form, farge, struktur, bevegelse, gjentakelse, lyse og mørke nyanser. Her med Digeruds ord:

Det vi ikke vet noe om, vet dere det? Det er lyset, dagslyset. Det går jo igjen i alle religioner. Og så er det slik at lyset kan jo ikke sees. Hva trenger lyset for at du skal se det? Det trenger en skygge og da er jeg langt inne i mitt fag allerede. Jeg skal lage et rom hvor mennesker skal føle seg behagelig å være, og da må jeg slippe inn lys. Så må det være en skygge, for ellers så ser de ikke at vi har sluppet inn lyset. Vi snakker om følelser, stemninger, høytidlighet. Skjønner du? Dette er jo helt parallelt med musikk. Stigende crescendo. pause, oppbyggende harmonier, avspenning og rom der lyset og lyden kan komme inn.

Når Adorno skriver om ”Det Naturskjønne” i sin *Estetik teori* fremhever også han dette ”lyset”. Det skjønn ved naturen og kunstverket kommer til uttrykk som ”innenfra lysende”. Dette mer eller mindre ”ufrivillige” religiøse ”draget” hos flere av våre informanter er med på å åpne opp for ukjente dimensjoner i musikken, i andre beslektede kunstarter og i menneskenaturen. Den amerikanske psykologen Abraham Maslow påpekte to områder i livet som kan sette varige spor, nemlig musikk og religion (Maslow gjengitt i Ruud 2002)<sup>39</sup>. Mon tro om ikke disse to områder har en ”usynlig forbindelse”? Ruud skriver videre at ”sterke, grensesprengende opplevelser framstår som helt sentrale erfaringer i tilknytning til musikkopplevelsen, og at de er vanskelig å fange inn i noe språk. Derfor blir de noen ganger oppfattet som mystiske opplevelser” (ibid. 2002:158). Det er ikke sikkert vi gir religionene og mystikken en ”hjelpende hånd” ved å putte alle uforståelige fenomener inn i dette sekkebegrepet. Kanskje vi trenger mer kjennskap til hva som foregår i hjernen vår eller for å trekke det enda lenger, på galakseplan, for å få et mer presist bilde av kunstartenes ”på-kryss-og-tvers” ringvirkninger. Det er ikke sikkert at årsaken til at vi forbinder det uforståelige med noe mystisk, ligger i vårt behov og en mangel på å finne en treffende kategori. Kanskje det uutsigelige og mystiske er immanente egenskaper ved deler av selve tilværelsen? Eller sagt med andre ord: tilværelsen er verbalt og kognitivt uhåndterlig. Det er som å prøve å sette en altfor liten strømpebukse på.

---

<sup>39</sup> Jeg er fristet til å trekke inn to andre områder som også er av skjellsettende betydning: sorg, det å miste en venn eller del av familien og det å få barn.



## Musikalske ideer som får nye stemmer:

Kruse påpeker i sin bok *Den tenkende kunstner* at det er ikke nok å få en ny idé, for man må også finne ut hva man kan og skal gjøre med den. Han viser oss variasjonsteknikker og utviklingsmodeller på ulike nivåer, som det er veldig spennende å stifte bekjentskap med. Nå skal vi se hvordan informantene forholder seg til akkurat det å komme på sporet av den *nye ideen*:

Stigen: ”lyst til å gjøre noe lignende”

Når jeg hører en melodi, så kan jeg tenke, hvordan kom han på den melodien? Så får jeg lyst til å gjøre noe lignende. En slags melodi.

Kjærstad: ”Kan jeg gjøre noe med dette her?”

Hører jeg noe som fascinerer meg tenker jeg: Kan jeg gjøre noe med dette her? Kan jeg transformere det til tekst? Jeg mener at romanen er mer musikalsk enn poesien. Her kan jeg eksperimentere med alt. Jeg bruker mye hypotakse (bisetninger, underordnede ledd, veldig mange innskutte lag) fremfor paratakse (sideordnede setninger som kommer kjapt til poenget, på et plan). Det gjør det enda mer avansert, og veldig gøy å skrive. Er litt misunnelig på musikkens virkemidler der, for det går ikke an å legge tekst oppå hverandre på samme måte som i en akkord, men de virkemidlene jeg her har nevnt, er en slags overføring av dette prinsippet.

Jakobsen: ”Musikken smitter”

Jeg føler litt at kunst er et friområde hvor en del av de tingene får lov til å komme frem uten å bli definert gjennom maktstrukturer, som ofte religioner er eller har blitt. Så jeg synes mye kunst er religiøs i sin form. Fordi det dreier seg ofte om et ønske om å forstå verden rundt en. Å forstå mennesker. Kanskje der har musikken en funksjon. Den kan dekke et behov. Ta for eksempel Leonard Cohen. Når jeg hører på ham, så plutselig har jeg en annen person i samme rommet og som har noe å si, så kan det smitte, det tror jeg. Absolutt.

Alle de tre informantene fremhever musikkens påvirkningskraft på hver sin måte. Den ”smitter over” og gir ”lyst” til å skape, sette i gang en tankerekke som prøver å ”omforme” og gjøre ”noe lignende”. Jeg er fristet til å trekke frem den barnslige ”utforskertrangen” som ligger i hver og en av oss, og at den blir ”trigget” i møte med musikken. Vi ønsker på sett og vis å videreformidle det vi *sitter inne med*, og med våre egne virkemidler som vi behersker, enten det dreier seg om en malepensel, penn eller et tastatur. Slik sett *kanaliseres* den musiske kraft inn i et nytt medium. Stigen får lyst til å male en melodi, Kjærstad eksperimenterer med setningsoppbyggingen, og trekker veksler på musikkens spesielle evne til å formidle flere

elementer samtidig, vertikalt og horisontalt. Jakobsen får impulser fra ”en annen person i rommet”, og det er med på å påvirke hans visuelle budskap. Med unntak av Kjærstad, så dreier det seg ikke først og fremst om inspirasjon til å bruke ulike variasjons og utviklingsteknikker som særpreger musikken, men enkle grunnleggende sider ved musikken har stor betydning for informantene, slik jeg ser det. Det kan også dreie seg om sider som strengt tatt befinner seg *utenfor* eller *rundt* selve musikken:

### *Fristilte betraktninger*

#### **Historiene rundt musikken:**

Det hender også at man lar seg inspirere sterkt av begivenheter *rundt* musikken, en rørende historie bakenfor verket, eller en bestemt situasjon hvor man således ikke klarer helt å *skjelne* om det er musikken selv, situasjonen eller historien rundt som utløser inspirasjonen. Vi skal se hvordan informantene forholder seg til den problematikken:

Kjærstad: ”Jeg trenger ikke å høre på musikken engang”

Jeg kan bli inspirert av komponistenes prosjekt, visjon og griper meg i at jeg ikke trenger å høre på musikken engang. At det gir et kjempeløft i seg selv. Med Bach er det annerledes. Det går i kroppen. Det siver inn og det siver ut. Da må du utsette deg for musikken. Avantgardismen kan jeg lese om og bli inspirert av det. Jeg trenger strengt tatt ikke å høre på den, men gjør det også. I «Speil» leste jeg om Alfred Jansson at han hadde komponert «Preludium» med musikk som bare begynte og begynte og begynte, igjen og igjen. Symbol på at vår generasjon står og stanger. Jeg ble inspirert av den ideen.

Kjærstad lar seg inspirere på mange forskjellige måter, i direkte møte med musikken eller indirekte ved å lese om den, og få innsyn i hvordan ulike komponister jobber. Det dreier seg strengt tatt ikke om utenom-musikalske faktorer, selv om han ikke alltid har fokus på selve det musikalske uttrykk, men heller *teknikkene* som fører frem mot det musikalske produktet. Han har en intellektuell tilnærming til stoffet, og foretrekker intellektuelt sett det som går under betegnelsen ”absolutt musikk”, men som han skriver i ”Matrise”, så er hans forhold til musikk *splittet*. Han er også opptatt av *programmusikk* som refererer til noe utenom-musikalsk som følelser, stemninger og bilder (Kjærstad 2007). Slik sett er Kjærstads forhold til musikk mangetydig, og han lar seg også inspirere av *måten* musikken har kommet i stand på. Det at han får et ”kjempeløft” bare ved å lese om hvordan musikken kom til på, er relatert til hans søken etter nye *innfallsvinkler* til sine egne litterære prosjekter, slik jeg ser det.

Digerud har et mer emosjonelt ståsted og integrerer andre aspekter i musikkopplevelsene sine:

## Digerud: ”Musikk som en intens spiral”

Det du skal få høre er Elaine Elias som har tatt for seg et gammelt opptak av Bill Evans og platen heter ”Here is something for you” og det heter også melodien. Det er som den skissen jeg har laget der. Musikken er rett og slett sånn. Det er en spiral som går oppover Det er hele melodien hans. Du hører han ler i bakgrunnen når han spiller, og du hører han snakker til noen.” Its a kind of showtype melody”. Så spiller han videre. Du blir ganske fascinert av det. Og den melodien har Elias plukket opp og gitt tekst til. Hun spiller den veldig vakkert. Det er en komposisjon som ser dagens lys etter at Bill Evans har vært død i 25 år. Det er ganske interessant det også. Det er fordi strukturen overlever, ideen ligger der, og så kan den bli forstått av et annet menneske. Jeg ser for meg denne intense spiralen, og det minner meg sånn om den tegningen jeg har laget her. Jeg får sånne assosiasjoner. Jeg hører jo rom og strukturer.

Her har vi en historie bak et bestemt verk av Bill Evans. Digerud får assosiasjoner til en intens, oppadgående spiral, som er den underliggende tidløse strukturen, slik Digerud ser det. Det er noe for ham, for å omskrive tittelen. Han trekker frem den tidløse *strukturen* i verket som er en forutsetning for at andre skal forstå, og han lar seg sterkt fascinere av tilblivelsen av en ny cd basert på denne strukturen. Den kompositoriske *prosess* blir satt i fokus, slik som hos Kjærstad, men her er den mer rettet mot *kommunikasjon* og *felles idégrunnlag*. Både Digerud og Kjærstad har lest mange bøker om komponistene, og henter også mye inspirasjon fra hvordan nye prosjekter ser dagens lys.

## Musikk som arbeidsritual eller livets ”soundtrack”?

Jakobsen:

Du har de som føler seg komfortable med å ha et soundtrack til livet sitt, og de som ikke er det. Odd Nerdrum hører på Arvo Pärt, og da er han i sin verden. Det er ”soundtracket” til livet hans. Det er stikk motsatt av det jeg er. Da får jeg angst. Da begynner man å få en idé om hvem man er, men på helt feil grunnlag. Men ham om det. Det byr meg litt i mot.

Det er ikke tilfeldig at en slik problemstilling som Jakobsen refererer til kommer opp. Musikken kan få en så dominerende plass i livet at det ikke blir rom for stillheten og ettertenksomheten, og dette vekker angst hos vår informant. Det vesentlige her er om musikken blir en overfladisk staffasje i livet, som man ikke klarer seg uten, fordi det har blitt en vane og ”image” som fyller et tomrom man frykter, eller om det er blitt et naturlig og livgivende ”ritual” basert på bevisste valg av tid, sted, genre og stemning, hvor stillheten også har en like naturlig plass. Det er alltid rom for overdrivelser, også innenfor musikkverdenen, og i forbindelse med kreativitet og det pulserende liv er det nok lett ”å vippe over” i den retningen.

Psykiater, filmkritiker og kulturskribenten Finn Skårderud kommer inn på *selvobjekt* og *overgangsobjekt* i sine vurderinger av forholdet mellom kunstneren og publikum. Her er jeg fristet til å se på musikken som et slags *selvobjekt* i den kreative prosessen hos kunstnerne, noe jeg har vært inne på før, hvor musikken opplevelsesmessig blir ”nødvendig for selvets helhet og sunnhet”(Skårderud 2000:176), og således en nødvendig *støtte* i den kreative prosessen. Det kan jo hende at siden Jakobsen får slik angst av å tenke i de baner, at han har vært på grensen til å la musikken bli et uunnværlig *selvobjekt*? Ellers er ofte angst en naturlig ingrediens i den kreative prosess i følge Knut Faldbakken, eller det han kaller ”ubehag” og det kan kanskje da være lett å ty til musikk som en slags ”medisin”. Etter min oppfatning, er det ofte slik at de som hører mye på musikk, kanskje skulle hørt litt mindre, slik at de kunne kjenne litt på den angsten de prøver å døyve med lyd, og de som hører lite på musikk, skulle hørt litt mer, for å strekke sin kapasitet, og finne kilden til angsten som oppstår ved mye lyd, for den ligger et sted bakenfor, og ikke i selve lyden.

Det kan også være interessant å se om musikken er en så integrert del av informantenes arbeidshverdag, at man kan snakke om et arbeidsritual. Som vi allerede har nevnt, så er gjenkjennelsesfaktoren sterkt med på å prege musikkopplevelsen. Jeg tør imidlertid påstå at musikkens kraft kan ”blekne over tid”, så det er viktig med variasjon og vekslning av musikkmaterialer. Dette er noe jeg selv har erfart. Jeg har mine faste morgen og kveldsritual med forskjellig musikk, men innenfor den samme stemningssfære, som er forskjellig morgen og kveld. Jeg ser at musikkvalget hos blant annet Jakobsen er stemningsbestemt og formavhengig til en viss grad også. Han hører på all slags musikk, og laster ned fra nettet uvilkarlig, og velger senere hva som passer ham. Han sier selv at han ikke hører så ofte på musikk akkurat når han arbeider, så det kan vel neppe kalles et arbeidsritual.

På kontoret til Digerud er det veldig ofte musikk på, siden han tenker bedre med musikk på, og er lidenskapelig opptatt av jazz. I hans tilfelle dreier det seg nok om et arbeidsritual. . Et ritual han har brukt i årevis, og som ordtaket sier: ”Never change a winning game”. Om det også dreier seg om et ”livets soundtrack” har jeg ingen forutsetninger for å uttale meg om. Kjærstad sier at han hørte på Bach daglig i to år, og at musikken ble ”værende i kroppen”. Musikken spiller derfor en stor rolle også for ham i hans daglige virke. Stigen på sin side har perioder hvor hun ikke maler, og ikke hører på musikk. Men når hun først er ”i siget”, får musikken en naturlig plass i livet hennes, om enn ikke alltid samtidig med at hun

maler. Musikken kunne nok også hatt virking på det å ”komme i siget”, men det sier Stigen ikke noe om.

Når jeg ser på mitt eget forhold til musikk, er det ofte slik at musikken kan *inspirere meg til å starte opp med et nytt prosjekt*. Jeg ser imidlertid at når jeg nærmer meg den avsluttende fasen i dette prosjektet, så kan jeg ikke ha musikk på. Den reflekterende fasen krever ”absolut tynad”, for å referer til spenningsmomentet i sirkusmanesjen. Musikken hadde en viktig plass i *initieringen* av dette prosjektet og underveis, og så ble det et behov for å ha den litt på avstand, for å gi rom til stillheten som også er en viktig følgesvenn.

Som vi ser er det mange måter musikkens uttrykk kan ”sive inn” i skaperprosessen på, og det finnes mange ulike ”tegn” til påvirkning. Noen er det lett å kjenne igjen, som for eksempel konkrete metaforer eller direkte referanser til musikken, andre blir mer skjulte og indirekte, og således vanskeligere å trekke frem. Jeg legger merke til at påvirkningene styres også i noe grad av de ulike kunstmediene, men kanskje ikke så mye som jeg hadde trodd. Opplevelsene stammer jo fra en felles kilde, så det er mange likhetstrekk: Struktur og bevegelse går igjen i alle kunstartene, og det er kanskje de trekkene som fremheves oftest. Ulikhetene som oppstår, henger ikke bare sammen med de ulike kunstmediene, men er også et bilde på forskjellige individers preferanser og fokus, og valg av ord:

### **Erfaringsnære og erfaringsfjerne begreper:**

Det er også interessant å se på den konkrete språkbruken til informantene i deres beskrivelse av musikken, for det gjenspeiler på mange måter deres egen individuelle verden. Det er allikevel påfallende hvor mange identiske adjektiver som dukker opp hos de ulike informantene i deres beskrivelse av musikken. Ord som ”uforklarlig”, ”fantastisk”, ”sterk”, ”ekte” er adjektiver som går igjen, og som uttrykker en felles språklig plattform og entusiasme for musikken. Så er det de mer spesifikke ”bildene” og ordbruken, som hver enkelt tar i bruk. Her vil jeg bare ta med noen få eksempler for å visse sammenhengen mellom språkbruk og livsverden.

Kjærstad beskriver musikkopplevelsen i termer som: ”rykker deg ut” og ”slår deg i ansiktet” , Han er opptatt av alt som kan få ham ut av vanens makt. beskrivelsene rundt musikken er ikke tilfeldige. Hans «ultimate concern» ser ut til å være å utvide sitt «bevissthetsrom» (i henhold til Fowlers kategorier i appendiks bak, er det et forsøk på ”universalizing”).

Stigen nevner ”løsrivelse” som viktig poeng ved sin opplevelse. Hun er opptatt av kunstnerisk frihet, og frihet fra egne indre sperrer, og dette vektlegges også i møte med musikken (Hennes «ultimate concern» blir en løsrivelse fra konvensjonsnivået, hvis vi fortsetter å forholde oss til Fowlers trosinndeling).

Jakobsen snakker om musikkens ”seriøsitet” kontra ”patetisk-heroisk” musikk. Jakobsen er opptatt av at ikke musikken skal bli et ”soundtrack” til livet hans, og er veldig bevisst på at den ikke har en uheldig, forstyrrende og forførende virkning på hans arbeid. Han vil ha kontroll – over sin egen skjebne, som han selv sier (Han befinner seg således på individual-reflexive- nivået, slik jeg ser det).

Digerud snakker om ”musikk som en oppadgående spiral”. Her blir parallellen til hans yrke så åpenbar. Musikkbeskrivelsen henger naturlig sammen med Digeruds visuelle verden som arkitekt, og fremhevelsen av musikkens ”konstruksjon” og de formale aspektene sammen med betoningen av kommunikasjon, såvel i musikken som i hans arbeidsprosess, antyder hans fokus og yrkesmessige univers (i henhold til Fowlers trossystem, søker han oppover mot ”Universalizing”, han også).

Lid Larsen fokuserer på menneskets ”ytterpunkter”, og beskriver musikken i frodige vendinger som ”musikken vekker kåtskap, rus – setter meg i 1000 stemninger”, og ”uttrykk som river deg ned i kjønnsorganet når du hører på den”, for i neste åndedrag å nevne ”Gud som åpner en luke”, helt i tråd med hans intense, kontrastfylte og frodige livsverden (det er ikke lett å definere hans «ultimate concern» etter min oppfatning, for det strekker seg fra religiøse, konservative impulser til en personlig og mer eller mindre uhåndterlig drivkraft). Med fokus på forbindelsen mellom språk og livsverden, gjenspeiles disse kontrastene i tolkningen av musikkopplevelsene.

De individuelle beskrivelsene er kun et lite forsøk på å påvise en sammenheng mellom språk og liv, helt i tråd med den hermeneutiske tradisjon, hvor konteksten ofte er like viktig som det som blir sagt. Nå skal vi gå nærmere inn på hva som skal til for at inspirasjonen finner sted.

## V: HVOR LIGGER INSPIRASJONENS FORUTSETNINGER?

”Må dønninger fra rummets vé  
vibrere oss før vi kan se  
et lite glimt av det”?  
Kvalstad

I dette kapittel skal jeg se nærmere på inspirasjonens *forutsetninger*. De ulike premissene som ligger bak inspirasjonen er i fokus, enten de befinner seg i musikken selv eller i de respektive lytterne. I tillegg blir det lagt vekt på forskjellige faktorene som fremmer og skaper et godt ”jordsmonn” for inspirasjonen. Faktorer som blir knyttet opp mot relevante psykologiske, filosofiske og estetiske teorier.

*I selve musikken?*

### **Bachs balansekunst:**

Lid Larsen sier: ”Musikken er det essensielle”

Det er uten tvil musikken i seg selv som inspirerer mest. Det hjelper ikke om du sitter på Galdhøpiggen eller i Honolulu. Alt annet vil være en diskreditering av musikken. Det ville være musikken undergang. Musikken kommer først, en reise til Rosendal kan være inspirerende, men det er av underordnet betydning. Musikken er det essensielle. Min mottakelighet blir også underordnet. Den varierer selvsagt, men det blir under punkt B. Hvordan musikken kan åpne rom, er det interessante. Det er paradoksalt at musikken kommer nærmere enn alle ord til sammen når den er på sitt beste.

Lid Larsen mener altså at den viktigste forutsetningen for musikalsk inspirasjon ligger i selve musikken. Det er der vi må lete skal vi finne noe svar. Han beskriver sin sterkeste inspirasjonskilde slik:

Bachs chello-sonater og partitas for fiolin: Arkaisk og futuristisk, tidløs musikk. Fantastisk å ligge og høre på. Umulig å bli lei det. Den kan jeg høre på en million ganger. Ekstremt åpen musikk. Nesten ikke musikk, mer klanglyder fra universet.

Med utsagnet ”klanglyder fra universet” stiller Lid Larsen seg i en filosofisk tradisjon som er poetisk-romantisk, filosofisk og skjønnmalende. Det er selvsagt trekk i musikken som vekker sterk beundring hos vår informant, men måten han beskriver Bach på, er også påvirket av

hans eget perspektiv og at han er den han er. Lid Larsen nevner også selv faktorer som *mottakelighet*, men det er av underordnet betydning slik han ser det. I følge Lid Larsen er det ikke tilfeldig hvor han leter om han skal bli inspirert. Bachs musikk er ”ekstrem åpen musikk”, og det er et viktig karaktertrekk som han dveler ved. Inspirerende musikk er også knyttet til bestemte musikkepoker. Dette skiller seg klart fra Adornos beskrivelser av Bachs musikk. Han sier at musikken til Bach har noe provoserende ved seg, fordi man med ham assosierer forestillingen om et ”tett lukket og musikalsk kosmos, som er imot enhver momentan forlokkelse, og nesten blitt et tabu over enhver annerledes anskuelse ...” (Adorno 2003:75). Slik sett vekker Bachs musikk ulike og direkte motsetningsfylte assosiasjoner. Det er imidlertid viktig å presisere at Adorno trekker også frem som eksempel den ”fullkomment lekende melodiose sjarmen”, den ”gjennomformede stemmesammenføyninger” og den ”galante tette strukturen” i Gavotten i *Fransk Suite* nr. 5 i G-dur, så hans forhold til Bachs musikk er sammensatt. Vi ser videre på det empiriske materialet for å mangfoldiggjøre Bachs musikk ytterligere.

Kjærstad uttrykker det slik: ”Bachs cembalokonsserter er som lag på lag av flortynne slør”.

”Jeg kommer alltid tilbake til Bach. Det er ingen musikk som gjør meg så forundret, oppløftet. Hos Bach møter jeg en kunst som makter å skape alt ut fra en eneste kjerne. Bach viser at det er mulig å finne fram til slike grupper av toner, slik at de kan akkompagnere seg selv. Tonene i kjernen blir både melodi og akkompagnement. Det er øyeblikk jeg tenker at jeg aldri ville skrevet *Det store eventyret* hvis jeg ikke hadde hørt på Bachs cembalokonsserter. Jeg prøvde å herme den veven jeg ”hørte”. Jeg opplevde at jeg sto over for noe krystallinsk. Jeg kom i tanker om det indiske begrepet ”maya”: Jeg hørte at verden var en illusjon, at virkeligheten var verdener bak verdener, som lag på lag av flortynne slør.

Her er det egenskaper ved musikken selv som også kommer i fremste rekke: en musikk som ”skaper alt fra en kjerne”, og dette får frem nye visjoner hos informanten. Han går så langt som å si at et verk ikke hadde sett dagens lys om det ikke hadde vært for Bachs cembalokonsserter. Han prøver å etterligne det han hører, og bruker metaforen om ”Majas slør” for å beskrive den slik han oppfatter det. Dette harmonerer heller ikke med det ”lukkede universet” Adorno snakker om, snarere tvert i mot. Det avdekker nye ”verdener”. Det er altså flere paralleller mellom Kjærstad og Lid Larsens beskrivelser av Bachs musikk. Vi fortsetter videre på dette sporet og ser hva Wikstrøm, professor i religionspsykologi, sier om dette. Han har forsket spesielt på Bachs virkningsfulle musikk:



Wikstrøm: ”glipor inn til andre verdar”

”Det er som att toner, rytmer och ackord öppnar glipor inn till andra världar. Eller är det bara romantisk prat, tröst för ett tigerhjärta, idealiserende fantasier?... (2000:44)

Wikstrøm trekker også frem den utvidende horisonten som Bachs musikk skaper, inn i ”andra verdar”. Han snakker også om Bach som en slags ”musikens överstepräst” der musikken blir en slags ”genväg til Gud” og som åpner opp for noe nytt i menneskene. Samtidig er han usikker på om det er bare i musikken årsaken til den sterke opplevelsen ligger, siden han stiller spørsmål om det bare er ”fantasier”. Grunnen til at jeg tar med disse sitatene er fordi de har noe til felles med det som både Kjærstad og Lid Larsen trekker frem hos Bach. Han er deres sterkeste musikalske inspirasjonskilde, og det er en av de få komponister de kan høre på mens de arbeider. Hva skyldes det? Wikstrøm skriver videre:

Bachs musik har en kraft som aldrig blir våldsam, starka känslor som inte är sentimentala, en extas som er förnuftig, en känslsamhet som samtidigt är nykternt saklig. Via hans toner drabbas man av aningen om att det längst inne i varats mittpunkt finns en barmhärtighet. (loc.cit.)

Wikstrøm beskriver Bachs musikk som en slags ”balansekunst”. En musikk som rommer alt på en avbalansert og ”saklig” måte, selv ekstasen er ”förfnuftig” og man kommer til et slags ”midtpunkt”.

For meg har både Lid Larsen og Kjærstads beskrivelser av Bachs musikk et åndelig preg, og det samsvarer godt med det Wikstrøm poengterer, selv om den kristne forankringen ikke kommer så eksplisitt frem hos dem. Vi skal se hva Kjærstad skriver videre når han skal fortelle om en av sine sterkeste musikalske opplevelser:

Det er desidert den gangen jeg hørte Bachs cembalokonsserter for første gang. Jeg hadde blitt tipset om det av komponisten Cecilie Ore midt på åttitallet da vi lagde et tv program sammen, ”Norvisjon”. Hun sa at Bach var tidløs viktig musikk. Jeg ble veldig nysgjerrig, og gikk og kjøpte 4 dobbelt lp, som jeg har lyttet på igjen og igjen. Har kjøpt og gitt bort sikkert over 20 stykker til andre etterpå. Jeg spilte den hver eneste dag i 2 år. Musikken ble værende i kroppen. Den har blitt et ideal med sin «krisp» tekstur, lag av undertekst. Hvor dypt og hvor enkelt på samme tid. Uforlignelig kombinasjon av melodi og harmonikk. Denne musikken er transparente slør som ligger der, både tungt og lett, melodiest og tekstur, både stillestående og beveger seg fremover. Selv om det er en tone, så er det harmonier, selv i enkelttoner. Du hører harmoniene i en enkelt tone. Helt utrolig.

Kjærstad sier at Bachs cembalokonsserter ble ”værende i kroppen” og at han spilte dem daglig i over to år. Det vekker en veldig sterk nysgjerrighet hos meg når jeg hører om slike sterke opplevelser. En musikk som gir gjenklang på et veldig dypt plan, slik at han aldri går lei. Det er sjelden ”vare”. Det må være rikdommen i musikken, og evnen til å *skjelne* disse nyansene som i fellesskap utgjør et ”lykkelig ekteskap”, slik jeg ser det. Man kan være fristet til å si at det er noe i musikken som er tidløs, og som overlever alt, inkludert komponisten selv og mange påfølgende generasjoner med ham. Kjærstad fremhever teksturen og den ”uforlignelige kombinasjonen av melodi og harmonikk, og dette er det trekket som ”har gitt størst ekko i prosaen min” skriver han videre i Matrise (Kjærstad 2007:244).

Han trekker frem flere konkrete trekk i musikken som han har blitt dypt fascinert av. Det geniale ved at den både er ”dyp” og ”enkel” på samme tid. Disse trekkene kan nok sies å være universelle. De følger stor kunst på tvers av grener og genre, derfor blir det også et viktig ideal å strebe mot. Det er derfor ikke tilfeldig at to av informantene er så opptatt av Bach, og bruker ham i et så stort omfang både før og under og sitt kreative arbeid. De trekker frem andre adjektiver som ”åpen”, ”arkaisk”, ”stillestående og beveger seg fremover”, så musikken har med andre ord en veldig sammensatt karakter, samtidig som den er lett å lytte til. De blir heller aldri lei den, men er det et kjennetegn ved musikken eller er det deres innstilling og smak som også avgjør dette? Det er det vanskelig å si noe sikkert om. Det ville være rart om ikke andre ville gå lei av musikken, om de lyttet til den i samme omfang. Det rare er ikke noe bevis i seg selv, men ser vi på resten av det empiriske materialet, ”treffer” ikke Bachs musikk så sterkt. De har andre favoritter, og Digerud sier selv at klassisk musikk ikke interesserer ham. Egenskaper som ”åpen” og ”fremtidsrettet”, er derfor diskutabile karakteristikk ved Bachs musikk, avhengig av preferanser og egen fantasirikdom.

Hva som ligger i selve musikken er et evig tema. Schopenhauer trekker frem musikken som direkte ”viljestyringer” for vårt ”innerste selv” (Schopenhauer 2000). Bachs ”viljesstyringer” kan derfor sies å vekke sterk gjenklang hos mange, deriblant hos Lid Larsen, Kjærstad, Adorno og Wikström. Hans melodier blir et uttrykk for musikkens ”verdensstruktur” der musikken har en *almenn* virkning fri fra individuasjonsprinsippet (ibid.).

Stigen fremhever Brahms som sin største inspirasjonskilde, og det sier hun skyldes en *kombinasjon* av hennes egen romantiske ”legning” og musikken karakter. Det ”abstrakte”, ”følelsesmessige” og ”vemodige” ved musikken blir betonet som karakteristiske trekk ved selve musikken. Dens dybdevirkning kan allikevel forstås best, ved at den står i et

”gjengivende” forhold til den individuelle vilje (Bø-Rygg, Schopenhauer 1996), her i betydning affinitet for det romantiske uttrykk. Dette er ikke helt forenelig med det Schopenhauer påstår i sin bok *Verden som vilje og forestilling*, hvor den individuelle sfære ikke blir viet stor betydning (ibid.). Her er Guldbrandsens og Varkøys syn på musikkopplevelsen mer treffende, der de sier at den er en ”relasjon” – ”et møte mellom musikken og det lyttende sinnet som mottar den”, der det lyttende sinnet omfatter blant annet de ”personlige”, ”eksistensielle” og ”uhåndgripelige” sider (Guldbrandsen og Varkøy 2006). Når det gjelder Brahms musikk, kommer Adorno med flere betraktninger som gjør dette møtet verdifullt. Han fremhever Brahms ”fornyende musikalske gestalter” som ”helt inn i fibrene er absolutt ukonvensjonell” (Adorno 2003:94). ”Den metriske friheten” som Adorno fremhever spesielt, ”smitter” kanskje over på Stigen, og gjør at hun tillater seg mer enn vanlig. Det er i hvert fall det ”abstrakte uttrykk” som hun selv sier har gitt henne mot til å male abstrakt kunst selv.

### **Absolutt musikk kontra programmusikk i kreativitetens tjeneste:**

Både Brahms og Bach blir ofte kategorisert under ”absolutt musikk” der musikkens kjerne og de rent musikalske faktorene betyr mest, i motsetning til ”programmusikk” hvor musikken knyttes opp mot utenom-musikalske faktorer. Kan dette aspektet ha en betydning i forbindelse med deres kreative arbeid, ved at det ikke ”kolliderer” med deres eget kunstneriske uttrykk i samme grad, i og med at det er ”rent” musikalsk? Det er ikke lett å gi noe klart svar på dette heller, men at det utgjør en tendens her i det empiriske materialet er sikkert. Mine egne preferanser er også med på å understøtte dette, ved at jeg lettere kan arbeide til klassisk instrumentalmusikk enn annen type musikk, og da først og fremst musikk i solo, trio, kvartett og konsertformat. Jeg tror det henger sammen med *gjennomsiktigheten* og det *komplekse* i musikken, om jeg skal fremheve to aspekter som er viktig for meg. Jeg kan ikke høre på pop eller dansebandmusikk, for det blir så forutsigbart, og da henger melodien seg opp, og skaper tankemessig stagnasjon og repetisjon, fremfor nytenkning. Da har pendelen snudd helt den andre veien.

Kjærstad snakker om sin ”splittelse” når det kommer til den nevnte inndelingen av musikk, der han ser på programmusikk som appellerer mer til hans følelser, mens den absolutte musikken taler direkte til hans intellektuelle side. Han er mer opptatt av at hans

intellektuelle kapasitet skal stimuleres, og dette henger nok også sammen med at han ønsker å ”transformere” det til sin egen kunst.

### **Mozarts krumspring og lekenhet:**

Lid Larsen: ”som en hånddusj av friskt kildevann”

Med Mozart kommer jeg i 1000 forskjellige stemninger. Jeg møter rikdommen og alle menneskets ytterpunkter. En potent musikk, en fantastisk kraft. Musikken blir som en hånddusj med friskt kildevann. Den trekker deg i alle retninger på likt. Den lar deg selv fylle inn betydningen. Mens en enkel låt ofte tvinger sin betydning på deg.

Igjen poengteres viktigheten av åpenheten i musikken, og potensialet for mange tolkninger, ved at musikken har mange lag man kan gripe tak i, eller som griper tak i en. Ved å bruke metaforen om ”hånddusjen”, får Lid Larsen beskrevet Mozart på en veldig treffende måte, og det er da musikkens ”forfriskende” karakter som står i høysetet. Det er en ”potent” musikalsk ”kraft” som Lid Larsen kommer i kontakt med, og etter min oppfatning kommer det det ”potente” til uttrykk i hans romaner, så her er det et ”vinn-vinn”-samspill som oppstår, om vi skal bruke Seligmans terminologi (Seligman 2002).

Min egen sterke musikalske inspirasjon som jeg nevnte innledningsvis, satte meg på sporet av min egen lekenhet og barnlige glede over å være til, og å kunne uttrykke meg gjennom musikken. Det var som å skru tiden tilbake og jeg fikk tak i noe i meg selv, eller meg selv, som jeg trodde jeg hadde mistet. Jeg erindret noe som lå dypt nede i min ubevissthet og det hadde med barndommen å gjøre. For meg blir Mozart en slags ”dypdykker” ned i ubevissthets, hvor han tar opp gode, herlige minner fra barndommen. De formes om og gjøres gjeldende i dag, og der står jeg og føler meg i ett med en slags tidløs, universell barndomsskilde, en slags gledens og letthetens essens med forankring i din egen personlige historie, som jeg kommer i kontakt med ved hjelp av musikkens kraft. Selv om det er trekk hos meg som blir fremhevet, er det først og fremst Mozarts karakteristiske melodiske lekenhet og letthet, som fremmaner disse sidene i meg.

Schopenhauers syn på melodien som ”lytter til menneskets hemmeligste histoire”, som ”maler enhver puls, enhver streben, enhver viljens bevegelse og følelse” (Schopenhauer 2000), gir gjenklang i meg. De ”hemmeligste” lag fra min indre verden får kikke opp og se dagens lys, og Mozarts melodi fikk frem min vilje til å leke med mitt personlige uttrykks-

repertoar. Nå skal vi gjøre et stort byks frem i tid og genremessig til en annen musikalsk kilde som også gir en sterk effekt:

### **Jazzens frie svev:**

Digerud kommer med en metafor om ”det frie svevet” for å forklare hans sterke forhold til jazzen, der musikeren er fri og bundet samtidig:

Jeg er temmelig sikker på en ting, som jeg liker i jazzen. Det kan sammenlignes med skihoppet, det å klatre opp på det stillaset og sette utfor, og det er ingen vei tilbake. Da er det bare å konsentrere deg om å komme på hoppkanten og gjøre det du skal, eller så går det galt. Det er en trening som en jazzmusiker også har. Det er veldig analogt. Som en orkesttermusiker ikke har. Han holder seg til notene og legger sitt aller beste i det, og ære være ham for det, men det interesserer ikke meg. Men det å være fri, og likevel være bundet, interesserer meg. Det hårreisende i å tillyse en konsert, hvor du bare har 12 bluestakter å forholde deg til som utgangspunkt. Så har du piano, bass og trommer bak deg og forteller en historie som aldri er lik. Det interesserer meg veldig. Det er å være kreativ i aller høyeste grad, og det er å være kollektiv. De fire jobber sammen. De tre støtter den ene hele veien, og dette er et bilde for et arkitektkontor for meg.

Han trekker også frem at jazzmusikken ”aldri er lik”, og det lar han seg evig fascinere av, sammen med det ”kollektive” elementet ved jazzen, med den nære forbindelsen som må være tilstede mellom musikerne, når de improviserer. Det er en egen form for samarbeid som han verdsetter sterkt. Sist men ikke minst, er det et annet viktig aspekt ved jazzen som han trekker frem:

En av grunnene til at jeg liker jazz, i tillegg til det andre jeg sa, er jo rett og slett at den svinger. Hvis musikk ikke svinger, så mister den min interesse.

Det er med andre ord mange aspekter som skal være tilfredstilt for at Digerud skal la seg inspirere, men han gjør det til gangs når alt ”klaffer”. Da er han veldig følelsesmessig engasjert. Nå går vi over til en annen inspirasjonskilde, som får min sjel til å ”svinge”:

### **Cohens ekte alvor:**

Jakobsen: ”en seriøsitet som smitter i rommet”

Jeg har hørt på Cohens sanger så mange ganger, at det er aldri slik at Oj, er det det han synger. Det er en type seriøsitet i stemmen hans, og hos Nick Cave. Den har et alvor i seg, som i spansk musikk kalles ”el duende”. Det er et begrep de bruker mye på spansk på flamenco-sang. På engelsk ville du kanskje oversette det med ”it”. Det er egentlig ikke det samme, for på spansk betyr det ”lille nisse”. Det er når sangeren dør litt hele tiden. Det er når du virkelig mener alvor, og da er det en seriøsitet som smitter litt i rommet. Et sånt alvor er ikke melankolsk og trist. Det er bare det at han er veldig seriøs i sangen. Han mener det.

Det er alvoret og ekteheten i musikken som er avgjørende for om Jakobsen lar seg inspirere eller ikke, og han fremhever ”seriøsiteten i stemmen” til Cohen, Cave og enkelte flamencosangere. Det er som om de ”dør litt” for hver gang de uttrykker seg musikalsk. Her er det snakk om utøver og komponist i ett, så det er vel så mye fremførelsen som komposisjonen som er avgjørende. Inspirasjonen blir på sett og vis også en ”liten død”, ved at den treffer på strenger i deg som setter indre krefter i bevegelse, og du er ikke den samme etterpå.

Jeg kan bare stille meg bekreftende bak det Jakobsen sier om Cohen. Sistnevnte oser av levd liv og livsvisdom. Jeg har selv hørt på ham hver kveld i ett år, og han blir til slutt som ”en syvende far i huset”. En som skaper en trygghet og ekte atmosfære. Jeg var på hans konsert på Bislett Stadion i juni 2008, og der fikk jeg igjen bekreftet den sterke tilstedeværelsen, kraften fra hans ånd og stemme. Det var et veldig rørende møte også, i og med at han begynner å dra på årene, og du vet at det blir nok med denne ene gangen. Det ble en ”ones in a lifetime”- opplevelse, og jeg lo og gråt om hverandre. Han satte så til de grader følelsene mine i sving, og denne gangen ble jeg minnet på min avdøde farfar som også alltid gikk i grå dress. Her er det også utenom-musikalske faktorer som spiller inn på min opplevelse, men det er allikevel Cohen selv som ”fremprovoserer” disse sterke minnene, og den ”alvorslette” atmosfære. Jeg omskriver det til ”alvorslett” for det er et godt og lite tyngende alvor, et helt annet alvor det dreier seg om enn den vanlige bruken av ordet. Det er klarheten og gnisten i alvoret som kommer frem, livet, lyset og tilstedeværelsen som er fremtredende. Musikken og utøveren er ett og formidlingen dreier seg om livet og væren, eller væren i livet, til-stede-væren.

Cohens musikk er ikke av den mest avanserte sorten, ofte er det ikke snakk om mer enn 3-4 akkordskift i løpet av en sang. Det som gjør musikken betydningsfull etter min mening, i tillegg til de faktorer som er nevnt, er den dype og malmfulle stemmen til Cohen sammen med et elegant og lekende bandakkompagnement. Han har alltid med seg gode musikere og sangere på scenen, og det er helhetsopplevelsen som blir viktig. Musikken kan allikevel virke banal og kjedelig, for de som liker et mer komplekst og utfordrende uttrykk. Jakobsen trekker frem nettopp det forutsigbare og ”trygge” aspektet ved Cohens musikk, som en viktig årsak til at han kan høre på ham mens han maler. Dette skiller seg klart fra hva Kjærstad ser etter i musikken og han trekker frem en annen komponist som har betydd mye for ham:

## **Messian som 20. Århundrets viktigste komponist – også kreativt?**

Kjærstad skriver: ”Konsentrat av vår sivilisasjon”

Så på med glede at de kåret Messian som 20. århundrets viktigste komponist. Hans musikk rommer et konsentrat av hele vår sivilisasjon.

Det er interessant å se at det også er kulturelle og samfunnsmessige faktorer som ligger til grunn i opplevelsen av musikken. Musikk som rommer et ”konsentrat av vår sivilisasjon”, har uten tvil en stor effekt, om man oppfatter musikken på den måten, noe som Kjærstad åpenbart gjør. Det er også andre sider ved Messians musikk, som bidrar til inspirasjon i følge sistnevnte informant: musikalske ideer fra de mest ”ubeslektede kilder”, og måten han vever disse sammen på, merkelige forflytninger. Måten han blander tonearter på, en musikk som ”går i alle retninger på én gang”, og harmonier som ”forvandler seg på samme måte som bilder når du vrir på et kaleidoskop” fascinerer informanten enormt.

Det virker som det er Messians eksperimenterende og nyskapende måte som inspirerer Kjærstad mest, ved at han også kan ”blande sammen” ulike elementer og skrive ”urent”. Det er ikke tilfeldig at det er disse faktorene som blir betonet, siden Kjærstad selv er på leting etter nye ideer og måter å uttrykke seg på. Her blir derfor Gabrielssons konklusjoner om at vi først og fremst foretrekker det velkjente, og at gjenkjennelsesfaktoren har en sterk innvirkning på oss ikke anvendbare, for det er nettopp det nyskapende og ”rare” ved musikken som blir gjort til gjenstand for inspirasjon i den kreative prosessen til Kjærstad. Her er Meyers teori om overraskelsesmomentet som utløser av følelser eller reaksjoner, mer treffende, selv om momentet appellerer mer til Kjærstads intellekt enn følelsene (Meyer 1956).

## **Hva er viktigst: Komponisten, utøveren, situasjonen, helheten?**

Lid Larsen: ”Utøveren er livsviktig, men komponisten er viktigst”

Komponisten er mer interessant enn utøveren synes jeg. Utøveren er videreformidleren, men klart han eller hun har noe å si også. For eksempel Maria Callas inspirerer meg voldsomt, og noen ganger er det på grensen til å bli stygt, men gud så ekte. Men jeg snakker om musikkens vesen her, utøveren er livsviktig, men komponisten er viktigst.

Lid Larsen opererer med en rangering av hva han synes er viktigst for om han skal bli inspirert eller ikke. Han er opptatt av det musikalske verket slik det fremtrer, og det er også avhengig av ”videreformidleren”, men det er av underordnet betydning. Samtidig sier han at

formidlingsmåten er ”livsviktig”, så det er ikke så lett å skille de to elementene fra hverandre. Det sier seg jo selv at fortolkningen har betydning når det kommer til aspektet om å ”være trofast mot” verket. Utøvere setter også sitt preg, og Lid Larsen trekker frem Maria Callas, en av det 20. århundrets største ”interpreter”, som en viktig inspirasjonskilde. Ektheten i formidlingen er den faktoren som er viktigst, sier Lid Larsen, og den går foran ”det vakre”. Det vesentlige blir allikevel hva som blir formidlet, hvilket verk om vi skal følge Lid Larsens tankerekke. Jeg har selv opplevd såkalte ”middelmådige” musikkstykker bli fremført på en slik måte at jeg har blitt inspirert. Det som det da har vært snakk om, er at jeg har fått en følelse at formidleren ”skaper” et nytt verk med sin formidling. Det kan være små variasjoner i frasering, pust, betoning, fantasirikdom og energistrøm, og evnen til å vekke forbauselse hos meg, som da har vært avgjørende. Jeg er således noen ganger mer opptatt av utøveren enn av selve verket, når jeg går til innkjøp av ny musikk. Dette skiller seg klart fra hvordan Lid Larsen ser det, og vi skal se videre på hva andre informanter sier.

Stigen: ”Jeg er ikke så opptatt av utøveren, men det hender at det slår meg at det var en spesielt god fremførelse”.

Stigen heller mer mot Lid Larsens oppfatning, men hun sier også at hun kan rette oppmerksomheten mot utøveren, om det er ”en spesielt god fremførelse”. I det ordinære tilfellet, er det altså musikkverket som er av størst betydning for henne også.

Digerud: ”Å eie en tone” - ”En lyd som blir fremført på en slik måte at det angår meg”

Du har ikke så mange av disse episodene. De er ganske få. Som ung så syklet jeg fra Oslo til København. En dag så vi en film som het ”A young man with a horn”. Det var Kirk Douglas som spilte hovedrollen. Han var en trompeter som levde av å spille. Han hadde problem med både damer, musikk og alkohol og gud fader jeg vet ikke hva, alt mulig rart. Men når han spilte, så husker jeg at den tonen, og måten det ble spilt på, berørte meg sterkt. Jeg begynte å gråte. Det husker jeg. Og den tonen tilhørte trompeteren Hay James. Han *eier en tone*, kan du si.

I jazz er komponist og utøver ett som oftest, så den distinksjonen blir overflødiggjort, men Digerud fremhever det ”å eie en tone” i dette eksemplet, og det tilhører utøveren og ikke selve verket, så her er det formidlingen som er viktigst. Det emiriske materialet er således ikke entydig. Både utøver og verk har sitt og si når det gjelder informantenes vurderinger, men med variasjoner av viktighetsgrader. For min del, kan det være verk som i og for seg er av middels kvalitet, men som kan heves flere hakk med en autentisk, personlig og ekte



fremførelse, og så har du fantastiske verk som utføres middelmådig, og dermed står formidlingen i veien for selve verket. Noen ganger er det kun et enkeltaspekt som kan få opplevelsen til å vippe over i den ene eller andre retningen, og andre ganger er det helhetsopplevelsen som gjelder. Til slutt kan det være mitt eget humør og situasjonen som er avgjørende. Et eksempel til illustrasjon: Jeg tolket franske turister på vestlandet i buss over over Hardangervidda, og med ”Secret Garden” i høytalerne, var min reisedorskhets og prestasjonsangs forsvunnet på et blunk. Det var en musikk som passet perfekt til omstendighetene. Kombinasjonen vill, norsk natur og sødmefylte melodier var en perfekt oppskrift for inspirasjon, den ene gangen. Når jeg satte på den samme musikken på mitt eget anlegg hjemme på Frogner, var det som om det ikke var den samme musikken. Nå var den bare patetisk og platt, og jeg orket ikke engang høre på den. Inspirasjonen kan med andre ord være så situasjonsbestemt at man opplever musikken gjennom et slags ”auditivt kaleidoskop”.

### **Genreavhengighet eller uavhengighet?**

Digerud: ”En Grand Prix låt varer bare to dager”

Jazzen går ut på å finne sine egne harmonier som støtter melodien. Dette er et byggverk for meg. Harmoniene er konstruksjoner og en forutsetning for at melodien skal kunne ta av. Det er derfor en Grand Prix låt bare varer to dager. Det er ikke en slik tankegang der. Melodien mangler substans.

Digerud er inne på et viktig aspekt ved melodiføringen i musikken, nemlig det at den må inneholde *substans*. Dette aspektet setter han i forbindelse med måten melodien er oppbygd på. Et viktig prinsipp her, er at melodien må ha forankring i harmoniene, slik at det kan ”ta av”. Det er harmoniene som avgjør om det skal kunne skje eller ikke, ved at ”de støtter” melodien.. Dette prinsippet ”er nødvendig for å kunne oppleve noe”. Han nevner ”Grand Prix”-låter som eksempel på musikk som mangler substans. Her henger musikkens karakter og genre klart sammen med om Digerud lar seg inspirere eller ikke. I klassisk musikk er dette prinsippet stort sett ivaretatt, men det er heller ikke nok i seg selv for å inspirere Digerud. Det må også være ”overraskelsesmomenter”, og ikke ”ferdigkomponert” musikk, men musikk som skapes i øyeblikket, og det finner han i jazzen.. Hos Digerud er det altså viktig med ”substans” og øyeblikkskunst”, for at han skal la seg inspirere, og det henger nøye sammen med musikkgenre.. Nå skal vi høre hva som ”klaffer” hos Kjærstad:

Kjærstad: ”Instrumentalmusikken og Bach er størst”

Det eneste jeg kan høre på er Bach, og bare instrumentalmusikken. Kammer eller orkester. Jeg er evig fascinert av Bach. Akkurat som man har kranget i evig tid om hvem som er den største av Mozart og Bach. For meg er det Bach. Barokkmennesket. Tror på den kvasi-vitenskaplige forklaringen om alfarytmen. At alfarytmen vår har den samme rytmen som barokkmusikken. Har ofte lurt på det for jeg lurar på alt mulig. Bach er ren musikk, ikke narrativt. Aldri hatt sansen for vokalmusikken. Jeg drar nytte av å høre på opera, men den gir ingen nytelse. Vokalmusikken appellerer ikke til meg på samme måten som instrumentalmusikken, og jeg kan ikke høre på vokalmusikk mens jeg arbeider”. Jeg liker det intellektuelle.

Kjærstad har en sterk fascinasjon for Bach, og han understreker at det kun er mulig å lytte til hans instrumentalmusikk mens han arbeider. Hos Kjærstad er det ”intellektuelle aspektet” viktigst som jeg har vært inne på før, og det tilfredsstilles ofte ved å høre på den klassiske musikken. Samtidig trekker han frem en forklaring på hvorfor han er så opptatt av Bach, nemlig på grunn av det rytmiske aspektet, som harmonerer med vår menneskelige ”alfarytme”. Den barokke musikken harmonerer godt med Kjærstads ”innebygde” puls og rytme, og da spesielt til hans arbeidsrytme i denne sammenheng<sup>40</sup>. Kjærstad har også forskjellige parameter som er medbestemmende for om han blir inspirert eller ikke, og de henger også sammen med genre. Hos Lid Larsen har også den klassiske musikken en forrang:

Lid Larsen: ”Den klassiske musikken fra Monteverdi til Mahler”

For meg personlig er det rikdommen i musikken, det mangefaseterte i motsetning til det enkle som vi finner i en poplåt. Jeg kan også bli inspirert av en poplåt. Det har ikke skjedd, men det setter meg i en bestemt stemning. Det er rikdommen, kraften, potensen, humoren som inspirerer. Det å sitte på konsert og se et lite orkester, for eksempel en Haydn-symfoni med gamle nisser i orkesteret som spiller livsfrisk, ungdommelig musikk. Et ungdommelig bilde uten botox. Jeg blir også inspirert av er renessansemusikk, som madrigaler av Monteverdi. Musikken blir ikke så åpen etter Mahler synes jeg. Det høres ut som festerklæring for den klassiske musikken, jeg kan bli inspirert av en enkel gjetermelodi også. Det er vanskelig å skille mellom hva jeg liker og hva jeg blir inspirert av.

Lid Larsen trekker frem ”rikdommen” i musikken, men ikke nødvendigvis fra et ”intellektuelt” ståsted, men musikk med ”kraft”, ”ungdommelighet” og ”humor”, for å nevne noen aspekter han fremhever. At musikken er ”livsfrisk” og ”åpen” er viktige forutsetninger. Den kan også være ”enkel”, om disse faktorene er oppfylt. Han nevner at han har vanskeligheter med å skille mellom hva han liker, og hva han blir inspirert av i sammenhengen med genre. Dette kan være to vurderinger i en og samme opplevelse, slik jeg

---

<sup>40</sup>Den biologiske rytmen ligger immanent i naturens egen ekspansjon og bevegelse, i motsetning til det kronologiske tidsperspektivet som er kunstig. Dette kan man se veldig tydelig hos små barn, for det er umulig å følge et eksternt bestemt tidsskjema, uten å manipulere, for de har sin egen innebygde rytme. Dette harmonerer med Bergssons tidsperspektiv og begrep ”La durée”, som er en indre, organisk, tidsmessig veiviser, og ikke en mekanisk (Bergsson, gjengitt i Benestad 1993).

ser det. Man blir nok sjeldnere inspirert av musikk man ikke liker i utgangspunktet, men man skal heller ikke utelukke det, mens man som oftest liker den musikken man blir inspirert av. Hvis jeg skal trekke frem et skille mellom å like og å bli inspirert, som jeg synes er sentralt her, vil det være at ”å like” er mer knyttet opp mot syn og preferanser og er mer statisk, det man *synes* godt om, mens inspirasjonen er mer en slags forandret *tilstand*, det er noe som ”settes i sving”. Det ligger jo også en forskjell i at inspirert er noe man *blir*. Lid Larsen hadde innledningsvis en veldig treffende definisjon på inspirasjon, og jeg tror at grunnen til at det blir vanskelig å skjelne opplevelsene i sammenheng med genre, henger sammen med at det ikke alltid er slik at man trenger å være *inspirert* av musikken man hører på, for at det skal ha en innvirkning på skaperprosessen. Dette kommer også Kjærstad inn på i sin søkerprosess. I hans tilfelle er det vel heller slik at han ikke alltid *liker* den musikken som kan sette ham på sporet av en ny idé. Da kommer den kreative prosessen helt i fremste rekke.

Stigen: ”Mest klassisk”

Jeg blir mest inspirert av klassisk musikk og hører oftest på det, men jeg hører på jazz også. Den skal være veldig ekte. Det kan til og med være countrymusikk. Hvis det er ekte, og noen ganger er countrymusikk veldig ekte. Om følelser, og ikke falskt. Det er ikke noe jålete i det. Det kan nok være all slags musikk. Nå er jeg veldig oppdratt til å høre på klassisk musikk, så det faller mest naturlig å høre på.

Stigen trekker også frem den klassiske musikken, og det viktige for henne er at musikken er ”ekte” og ”om følelser”. Samtidig sier hun at hun kan la seg inspirere av ”all slags musikk”, inkludert ”country” og jazzmusikk”, bare det er ”ekte” og ikke ”jålete”. Hun har en forkjærlighet for klassisk musikk, og det er den hun blir mest inspirert av, også fordi det naturlig nok er den hun hører oftest på.

Jakobsen: ”Alt av musikk i sykluser”

I utgangspunktet er det ikke spesifikt, et enkeltverk eller en enkeltlåt som har vært gjennomgående eller direkte inspirerende til et kunstverk, men jeg har i perioder hørt på en artist, for eksempel White Stripe, Leonard Cohen eller Bob Marley. Det er ofte musikk som går i sykluser, litt avhengig av når på året, sinnstemning osv. Det kan gjerne være slik at jeg går fra Leonard Cohen, og plutselig samme kveld så setter jeg på ”Toxic” med Britney Spears. Så jeg er veldig Schizofren når det kommer til musikk. Men i utgangspunktet har jeg alltid hatt veldig sansen for reaggy – musikk som jeg har hørt på fra jeg var bitteliten. Det har mye med at det er veldig repetitivt og det har et innhold. Det er en form for religiøsitet i musikken. Mye gjentakelser, en durende maskin som går. Det fungerer veldig godt. Det er ikke en musikkform med mange overraskelser. Da ville jeg vel kanskje ha *lyttet* til musikk.

Jakobsen hører på all slags musikk, så her er det ingen bestemte genre som har noen spesiell funksjon i hans skaperprosess. Han trekker frem flere kjennetegn ved musikken han kan høre

på mens han maler. Det ”repetitive” som skaper en trygg ramme, og som han ikke trenger å lytte til, som bare ”er med”. Musikkvalgene er likevel preget av Jakobsens smakskriterier, når på året det er (”sykluser”), sinnsstemninger, der og da og i forkant av skaperprosessen, slik jeg ser det, selv om det ikke dreier seg om noen bevisst utvelgelse. Den er basert på hvordan musikken virker på ham, om den har den ”rette” virkningen. Det vil si at det er viktig at den ikke rykker ham ut og fanger hans oppmerksomhet i den grad at han blir mer fokusert på musikken enn på malingen. Musikken må være repetitiv, forutsigbar, og fortrinnsvis må den være ekte og inneha et alvor (Cohen, flamenco, balkanmusikk), eller så kan den være ren konsum og listepopbasert (Toxic av Britney Spears). Som han selv sier, så har han et ”schizofrent” forhold til musikk, som innebærer at det veksler veldig med hensyn til hva han setter på.

### *I den enkelte lytter?*

#### **Åpenhet og undring som avgjørende mottakermodus?**

Det kommer tydelig frem i mine møter med informantene, at de alle har noen egenskaper til felles, nemlig en åpenhet og undring. De søker etter nye opplevelser og nye fenomener, enten for å forstå mer eller av ren nysgjerrighet, for ikke å stivne i tilvante mønstre eller for å komme på sporet av nye ideer til et kunstnerisk prosjekt.

Digerud har lest alle bøker han har kommet over om og av Miles Davis, Bill Evans og mange andre musikere som han har stor interesse av. Kjærstad har satt seg inn i de fleste religioner, og er på konstant søken etter noe nytt, for ikke å stivne i vanens faste baner. Disse grunnholdningene må kunne sees på som viktige forutsetninger for at inspirasjonen finner sted. I tillegg kommer også den spesielle tilstanden du er i akkurat der og da, forut for inspirasjonen. Kjærstad sier noe om den:

Du er i en uventet modus – litt mer åpen for et eller annet.

”Å være i en uventet modus” blir en forutsetning for å kunne komme i kontakt med musikken på et dypere plan. Da kan vi også trekke inn Tünströms definisjon av det ”å ane”. Man ”nås av aningen”, om man er i den ”rette” modusen og åpner opp for denne ”anelsen”, slik at den

trenger ned i de dypere skikt av vår bevissthet og muliggjør den sterke kontakten med musikken. Jo mer mottagelig man er, jo oftere kan det skje. Digerud hevder på sin side at disse sterke opplevelsene skjer kun noen få ganger i livet, og det kan jo ha noe med at det er mange faktorer som må være tilstede samtidig for at en dyp inspirasjon skal skje. Din ”mottakermodus” er avgjørende sammen med musikkens evne til å gripe tak i deg. Det viser seg, som jeg selv har erfart, at man blir ofte mer og mer lukket etter hvert som man får noen ubehagelige overraskelser i livet, og det gjør at man utstyres seg med noen ”buffer” for ikke å bli ”rammet like sterkt neste gang. Dette er en langsam og ubevisst prosess, og ser man på barn som lar seg bevege sterkt hver dag, og sammenligner det med hvordan man selv er som voksen, er det bare å nikke bekreftende til det Digerud sier. Ja, den sterke inspirasjonen skjer kun noen få ganger i livet, så vi trenger å åpne opp litt mer for at det skal skje oftere, om man i det hele tatt ønsker det, og ikke ser på inspirasjonen som noe ”farlig”, sli Stigen noen ganger gjør.

Oliver Sacks mener også at det er viktig med din egen sensitivitet og sinnsstemning forut for opplevelsen, for han poengterer nettopp at ett og samme musikkstykk kan ha helt forskjellig påvirkning på deg alt ettersom hvordan du føler deg. Fremførelsen kan være fantastisk, og det kan til og med være ditt favorittstykk som spilles, men du er ikke mottagelig den dagen, og dermed ”går du glipp av” den store opplevelsen (Sacks 2008). Det virker ganske naturlig at det er slik, og så langt viser det seg altså at det er noen gunstige vilkår – i deg - som må være ”innfridd” før inspirasjonen kan komme til deg. Et annet karaktertrekk som ofte går igjen hos kunstnerne er den bevisst søkende og nysgjerrige livsholdningen. Dette kommer frem i Jakobsens uttalelser:

Jeg jobber veldig hardt med at det skjer forandringer i livet mitt da, og det er ikke bare med kunsten, det er generelt i livet mitt. Se ting på nytt og ikke kjede meg. Jeg orker ikke tanken på å kjede meg, det er noe av det verste som kan skje. Prøver å ha den iveren hele tiden, ha lyst – til å leve.

### **Intuisjon og sensitivitet:**

Digerud: ”Det starter som en intuisjon”

Jeg lærer mye av musikk innbiller jeg meg – men det starter som en intuisjon mer enn noe annet. Hva er det intuitive? Det er jo noe som erfaringsmessig gjennom følelser og tanker som gjør at du føler at du må gå i den eller en annen retning, uten at du kan forklare hvorfor, men underbevisstheten den jobber jo.

Digerud trekker frem det intuitive aspektet, og musikken som en slags læremester. Han nevner også erfaringsgrunnlaget som det intuitive opererer ved hjelp av, og at den intuitive visdommen kan lettere komme frem ved hjelp av musikk<sup>41</sup>. Jeg er veldig enig i Digeruds synspunkt, for et virker på meg som om intuisjonen kommuniserer på sett og vis bedre med musikken enn med rene ord. Jeg kan få et overblikk av å høre på musikk, som om det ramlet ned i hodet på meg, slik det noen ganger også gjør når jeg går på tur rundt Sognsvann. Her kommer ”inkubasjonstid” og ”grunnings”-begrepene innenfor kreativitetsforskning til sin rett. Lytteprosessen gir deg tid til å la underbevisstheten jobbe, og før du aner ordet av det, ”popper” nye ideer opp. Dette fenomenet forklarer Kaumann ved hjelp av de nevnte begreper (Kaufmann 2006), og forbinder det ikke med en mystisk prosess, hvor ideene kommer til deg fra en guddommelig kilde, og han ser heller ikke prosessen i lys av musikkens eventuelle virkninger. Han trekker også inn intuisjonsbegrepet, men som vi har nevnt, så reduserer han det til en slags ”tommelfingerregel”. Jeg synes Bergsons betraktninger, som også er av en mer åndelig karakter, stemmer bedre overens med det som skjer i meg i møte med musikken. Hans definisjon av intuisjon gir personlig gjenklang og gjenkjennelse. Intuisjonen blir et viktig bindeledd mellom lytter og musikken, i det den forstår det bevegelige aspektet ved musikken umiddelbart og uten abstraksjoner. Det skapes en helt annen form for kommunikasjon og kontakt ved hjelp av den, og således er den en uvurderlig egenskap, for den gjør oss også i stand til å komme i kontakt med komponistens intuitive åre, som gjenspeiles i verket:

”Musikken lever videre i og hos lytteren som tar opp tråden hvor komponisten slapp den. Han blir i sin tur komponist: Gjennom den tilstand av bevegelse som musikken setter ham i, og som er komponistens opprinnelige bevegelse, gjøres den opprinnelige skapende intuisjon nærværende for lytteren; denne intuisjon bibringes alle dem som åpner seg for verket. Hos lytteren lever altså den skapende impuls videre etter at komponisten har sluppet den. Muligens beror musikkens evne til å sette oss i henrykkelse på nettopp denne antydning av en mulig bevegelse som kommer oss i møte, av en sympati som er i ferd med å fødes ... (se Hans Kolstad 2006).

Lytteren kommer i kontakt med verkets ”skapende impuls”, og inspirasjonen kan således forklares på bakgrunn av den denne ”bevegelse som kommer oss i møte”, og lytteren kan igjen videreformidle denne ”skapende impulsen” i sitt eget kunstverk. Bergsons bevegelighets og transformasjonsperspektiv er med på å understøtte inspirasjonsprosjektets kjerneidé, at

---

<sup>41</sup> Det er et diskusjonstema hvorvidt intuisjonen er erfaringsbasert eller ei. Det er et aspekt som jeg velger å la stå åpent, og det vil ikke bli diskutert her.

den musiske kraft kan forplante seg til et nytt kunsterisk verk, både på utsigelig og uutsigelig vis.

I et dualistisk perspektiv, kan man si at sensitiviteten er toveis, det vil si at du kan fange opp det som skjer inne i deg, men også det som skjer utenfor, i musikken. Sensitiviteten og følsomheten er egenskaper som Stigen trekker frem:

Stigen: ”Musikken forsterker og bekrefter min sinnstemning”

Det går på det menneskelige. Hvordan jeg har det i den perioden av livet. Den dagen. Ting kan ha skjedd. Jeg er et følelsesmenneske. Jeg dyrker litt melankolien og jeg er svermerisk på en måte. Musikken blir en bekreftelse av selvfølelsen. Hvordan musikken kan fremkalle slike følelser, det kan jeg ikke svare på. Men da synes jeg kanskje at det kan jeg gjengi i bilder.

Stigen sier hun er ”svermerisk” og at hun er et ”følelsesmenneske”. Det er lett å forstå at romantisk musikk vekker gjenklang i henne, og at hun i tillegg ”dyrker” melankolien, som ofte man forbinder med romantisk musikk. Hun har en spesiell affinitet for den type musikk, og den fremkaller følelser i henne og bekrefter hennes sinnstemning. Det er både musikkens karakter, og Stigens karakter som til sammen gir den sterke virkningen, slik jeg ser det. Adorno snakker om hermeneutikkens fokus på musikken som ”poetisk reproduksjon av psykologiske gealter”, og mener det er en villfarelse (Adorno 2003:32). Jeg er på sett og vis enig med ham, og føler nok i Stigens tilfelle at det er hennes ”følsomhet” som blir bekreftet, og at musikken får frem følelser i henne, mer enn at det er en overføring fra komponistens sjelsliv over på henne. Det er imidlertid ikke så enkelt å avfeie komponistenes egne påvirkninger på musikkens karakter synes jeg, og det ser vi i Bachs tilfelle. Hans åndelige univers stråler så å si gjennom verket og det formes deretter. Her sier Adorno at det dreier seg om et lukket, *musikalsk* kosmos, så han oppfatter det som vi har sett helt annerledes enn det som kommer frem av det empiriske materialet. Dette er helt forklarlig sett i et hermeneutisk perspektiv, hvor musikken ”forstås forskjellig, den oppleves forskjellig og den tolkes forskjellig av forskjellige mennesker (Benestad 1993:378).

Jeg har tro på energioverføringer, og musikkens svingningsforhold kan ”sette i sving” følelser som ligger latente eller dypt nedgravd i lytteren. Schopenhauer bringer på banen en slags ”apollinsk beskuelighet” som må til for at man skal kunne allmenngjøre individuelle følelser. Hvis det kriteriet er oppfylt, kan den individuelle følelse, her komponistens, gjøres tilgjengelig og tale til oss alle (Schopenhauer 2000:63). Her blir det altså almenngjøringen som er avgjørende, og ikke individuasjonsprinsippet, som vi har vært inne på tidligere. Det

sier seg selv at også lytterens sensitivitet er avgjørende for hvor sterk en slik opplevelse skal bli. Åpenhet og sensitivitet går ofte hånd i hånd, men et viktig poeng her er at man ofte er åpen og sensitiv på forskjellige vis, og på forskjellige områder. Likeledes er åpenheten både en virkning av og en forutsetning for musikkopplevelsen. Man kan jo også spørre seg hva slags type åpenhet er det snakk om? Her er Wilbers fokus på utviklingslinjer sentral. Vi befinner oss på forskjellige nivåer når det gjelder åpenhet og sensitivitet også, og disse nivåene kan variere etter hvilken utviklingslinje vi fokuserer på. Noen er for eksempel mer sensitiv overfor egne indre verdier, andre på områder som omhandler identitet og mening. Stigen er følelsesmessig sensitiv, og var for stemninger, og dette forsterkes i møte med musikken. Kjærstad ser på den følelsesmessige virkningen som så selvfølgelig, og vil heller fokusere på det intellektuelle aspektet og kognitive bevissthetsnivåer, og er derfor mest ”tunet inn på” nye ideer, så når en ny ide dukker opp, vil han være sensitiv for den, og det vil skape en begeistring som kan ta form som en inspirasjon. Andre igjen har en mer kroppslig tilnærming til musikken, der kroppen blir et sensitivt registreringsapparat (Jensenius 2008).

### **Tro og overbevisninger som viktig ingrediens til økt inspirasjon?**

Lid Larsen: ”Jeg tror på himmelsk åpenbaring, men har ikke opplevd det – ennå”

Det virker naturlig å trekke inn troen som en medvirkende årsak til inspirasjonens karakter, slik Lid Larsen beskriver sin opplevelse. Om den også er en utløsende årsak til selve inspirasjonen, kan også virke nærliggende å tro, men det avkrefter på sett og vis Lid Larsen, siden han sier at inspirasjonene kommer som et resultat av ”transpirasjon” og ikke overraskende. Selv om han ikke har opplevd det ennå, så tror han på ”himmelsk åpenbaring”. Det ligger innbakt i trossbegrepet at det ikke er erfaringsbasert, slik jeg ser det, for ellers ville det vært mer forbundet med viten. Lid Larsens inspirasjon er et sammenfall av flere faktorer, hvor hans religiøse overbevisning er med på å farge selve inspirasjonen, men den er ikke en utløsende faktor.

Kjærstad har også sine ”kjepphester”, men de er mer basert på vitenskaplige og kvasi-vitenskaplige systemer enn religioner:

Kjærstad: ”Jeg tror på akkumulasjon, aksetiden og alfarytmen”



Jeg er opptatt av aksetiden. I en fase i menneskehetens historie dukket det opp genier på forskjellige steder i verden. Platon, Jesus, Buddha, Confusius. De tenkte veldig radikalt. Snudde opp ned på det bestående. Tenker på de fruktene ennå. Vanvittig radikalitet. Noen ganger skjer det ubevisst – milepæl diluks.

Kjærstad trekker frem akkumulasjon som et viktig prinsipp, og det er nærliggende å spørre om inspirasjonen skjer som en følge av en akkumulasjon, eller om den ikke trenger noen oppbygning, og kan skje umiddelbart. Kjærstad svarer at han ofte er i en ”søkerprosess” forut for inspirasjonen, så slikt sett kan inspirasjonen baseres på akkumulasjonsprinsippet. Det kan også skje på andre måter, hvor det er andre faktorer som utgjør ”større biter”:

Kjærstad: ”Du runder et hjørne, og så slår musikken deg i fjeset”

En gang mens jeg var i utlandet på utstilling spilte de iørefallende musikk. Jeg tror det var Dvoraks serenade. Da husker jeg at det var et trøkk. Du runder et hjørnet, og så slår musikken deg i fjeset. Du får et eksistensielt løft. – og da er stedet også med på å påvirke deg.

I dette tilfellet skjer inspirasjonen mer umiddelbart, og her er det vanskelig å se at det har noen relevans til hva Kjærstad tror på eller ikke. Det virker som det er musikkens karakter og det å være på reise, som er medbestemmende.

Jakobsen: ”Jeg har ganske mye kontroll over skjebnen”

Jakobsen har en annen type overbevisning, som går på ”kontroll”. Det vil være nærliggende å tro at han da ikke kan ha en musikkopplevelse som innebærer en transformasjon, basert på en enkelt hendelse. Og det har heller ikke skjedd, forteller han. Det har skjedd med flere av informantene, og det har skjedd med undertegnede. Inspirasjonen er ingen viljesakt, og ordet *kontroll* virker fremmed i den sammenheng. Slik jeg ser det, ligger det et *ukontrollerbart* aspekt ved inspirasjonen. Inspirasjonen skjer riktignok under mer *kontrollerte* former, om vi sammenligner med ekstasen, der alle hemningene ser ut til å forsvinne.

### **Musikkens innflytelse og det bevegelige aspektet:**

Her i dette avsnittet skal vi ta for oss flow-teorien, og se hvordan den samsvarer med det informantene sier. Det interessante aspektet som vi fremhevet innledningsvis, er om musikkens inntrykk kan gjøre at vi kommer i flow til å skape vårt eget uttrykk, for å si det litt

forenklet. Vi begynner med hva som fremkaller inspirasjon hos Lid Larsen ved å se på når inspirasjonen inntreffer:

Inspirasjon kommer hos meg som et resultat av transpirasjon. Det er en prosess du selv starter

Dette utsagnet harmonerer med de øyeblikk som forårsaker flow der ”en människa tänjer sin kropp och själ till det yttersta i en medveten ansträngning för at åstadkomma nogonting svårt og eftersträvansvärt” (Csikszentmihalyi 1990) Man fremkaller med andre ord inspirasjon og flow lettere om man anstrenger seg og streber etter noe som virker meningsfylt og hvor man får brukt sine evner til fulle. Dette synet hører veldig hjemme i en vestlig tankegang hvor man oppnår noe ved å gjøre seg nærmest ”fortjent” til det. Det dukker ikke bare opp av seg selv. - Vi forholder oss her til Lid Larsens erfaringsgrunnlag, og således er det ikke slik at musikken utløser flow, men at den kommer som følge av en prosess som allerede er startet opp. Inspirasjonen og flow blir nærmest identiske her. Jakobsen kan være med på å understøtte en slik prosess som drives frem ved hjelp av en innsats:

Inspirasjon er noe man jobber frem. Veldig. Det kommer mye på grunnlag av erfaring. At man vet. Jeg spørre meg selv hva har jeg lyst til å gjøre, eller har jeg lyst til å gjøre det? Og hvis jeg har stilt meg selv det spørsmålet, har jeg gitt meg selv et problem. Hva skal jeg gjøre, hva skal jeg lage. Skal jeg imponere? Hvor skal jeg forføre? Alle de spørsmålene. Hva er det som driver meg? Da slipper jeg alt, da gjør jeg egentlig ingenting. Jeg begynner å jobbe nærmest uten mål og mening, og så kommer det som et tog. Det er egentlig meningsløst å snakke om inspirasjon, for det er noe man bygger opp, veldig, veldig bevisst.

Han legger også til grunn ”mye hard arbeid” før inspirasjonen kommer som ”et tog”. Den inntreffer etter at ”man stiller seg mottagelig” (dette er en av forutsetningene vi allerede har vært inne på) og sammen med denne mottageligheten ”bygger man opp veldig, veldig bevisst” en inspirasjon. Utgangspunktet var at han begynner å jobbe ”nesten uten mål og mening” og så skjer det en transformasjon etter en stund. Her virker det som om han jobber seg inn i en slags ”flow” og slik sett blir ”flow” og ”inspirasjon” nærmest identiske her også. Det handler i alle tilfeller om at det gir videre mening til arbeidet, og det fyller opp et slags tomrom som oppstår i starten av en arbeidsprosess, der spørsmålene hagler, og man ikke har noe svar på hvordan man skal løse eller svare på disse spørsmålene. Jakobsen gjør noe som ligner et aspekt som er viktig for å havne i ”flow”, nemlig å gi seg selv en problemstilling, som han vet han har evne til å løse. Hanan setter i gang med noe uten å tenke nevneverdig over hvordan han skal komme til bunns i dette ”noe”, akkurat slik som det beskrives i boken

”Flow”, der ”strävan efter ett mål skapar ordning i medvetandet därför att man måste konsentrera sin uppmärksamhet på uppgiften och omedelbart glömma bort alt annat (ibid.: 23). Det er imidlertid ikke helt identisk, i og med at det ikke dreier seg om noen spesiell ”problemstilling” i den forstand, siden han jobber ”uten mål og mening”. Han bare setter i gang, men han har riktignok stilt seg selv noen viktige spørsmål først, og konsentrerer seg om det å male.

Videre er han ”fri från den oro över at forlora kontrollen som er så typisk för det vanliga livet” (ibid.:83) ved at han sier at går det ikke bra, ”så kan han alltid finne på noe annet å gjøre”. Det er det som kalles et ”kontrollparadoks” i følge ”flow-teorien”, for det finnes alltid et alvor bakenfor og et ønske om ikke å mislykkes med det man holder på med. (Her vil jeg også trekke inn Digerud som i sin lekenhet tegnet for meg hvordan han ser på inspirasjon, hvorpå jeg ler av det hele, og han parerer med å si at dette ikke er tull, men ”alvor”. Leken for ham er både alvorlig og seriøs, og han bruker et medium, tegningen, som han vet han mestrer).

Det å skape en utfordring for seg selv, sees på som en viktig egenskap ved ”en autotelisk” personlighet i følge Csikszentmihalyi, og en slik egenskap virker det som både Lid Larsen, Digerud og Jakobsen har. Nå skal vi se hvordan Kjærstads forhold til dette er:

Kjærstad: ”Jevnt over er jeg i en søkerprosess”

Jevnt over så er det at jeg bevisst hører på musikken, er i en søkerprosess – det som gir deg kicket er at du kan finne en ny idé i musikken du hører på, et perspektiv du ikke har hatt før, en komposisjons-teknikk eller en ny form.

Kjærstad bekrefter også betingelsen om ”å være i en søkerprosess”, og det er slik han ”jevnt over” blir inspirert. Som jeg har vært inne på tidligere, så sier han imidlertid at han også har blitt inspirert ”overraskende”. Når inspirasjonen oppstår overraskende, skiller den seg fra ”flow”. I det tilfelle hadde situasjonen sitt å si, at han var på reise og overvar en utstilling, en situasjon som i seg selv fremmaner nye inntrykk, og dette sammen med musikkens karakter som ”åpen og fremtidsrettet” banet veien for en inspirasjon. Slik sett er det også mulig å legge forholdene mer bevisst til rette for en inspirasjon, slik Jakobsen ser det. Det viser at inspirasjonen kan oppstå bare visse elementer er på plass, men alle forutsetningene trenger nødvendigvis ikke å være til stede. Her er jeg fristet til å trekke inn en slags ”diskursorden” ved å si at det viktigste for at en inspirasjon skal oppstå er elementer *i* deg, rangert etter

sensitivitet, åpenhet, spontanitet, nysgjerrighet, overskudd, kapasitet og preferanser, og *i musikken*, med musikalske faktorer som melodi, tempo, harmonier, lydstyrke, klangfarger, tekstur. I dette *samspeillet* spiller *stilfortrolighet* en meget stor og viktig rolle (Sloboda and Juslin 2001). Det *meningsbærende* elementet i musikken er altså en viktig forutsetning for at en inspirasjon skal oppstå om vi skal følge denne tankerekken. Jeg har mine personlige tvil om inspirasjon krever en bestemt forståelse eller stilfortrolighet, slik jeg selv har erfart det. Musikk fra alle verdenshjørner, musikk som jeg på ingen måte har forutsetninger for å forstå, har satt et uslettelig ”avtrykk” i meg. Om det dreier seg om fado-sang fra Lisboa, asiatisk meditasjonsmusikk eller afrikanske trommesoloer med intrikate rytmemønstre.

Som Gabrielsson sier, så er dette en kompleks problemstilling hvor man ikke kan atskille en faktor fra en annen, men ta utgangspunkt i den helhet man har mulighet til å få overblikk over (Gabrielsson 2006). Sistnevnte bidrar med kombinasjoner av følelse og musikalske uttrykk, der *glede* er forbundet med raskt tempo, dur, relativt høy lydstyrke, konsonans fremfor dissonans, høyt toneleie, luftig artikulasjon (staccato), lys klangfarge, raske toneansatser, relativt ukomplisert musikalsk form. Dette samsvarer godt med Mozarts ”Voi che sapete” som gav meg en gledesfylt og oppløftende stund på stuegolvet og satte meg i et slags ”flow”. Jeg verdsetter sterkt musikk som skaper glede, så dette blir et forsterkende og viktig aspekt for meg. Har musikken de elementene i seg, er det større sjanse for at jeg blir inspirert skulle man tro, men det er ikke så enkelt. Det er så mange andre faktorer som også må oppfylles som jeg ikke har oversikt over selv, og inspirasjon er ikke alltid ensbetydende med glede. Den rommer noe mer.

Kompleksiteten ser ut til å være et felles karaktertrekk ved både ”flow” og inspirasjonen. Det som ser ut til å være et særpreget trekk ved inspirasjonen, slik jeg ser det, er den høytidlighet og verdighet som den har over seg i tillegg. I henhold til Gabrielsson er uttrykk for høytidlighet/verdighet forbundet med langsomt tempo, lav lydstyrke, legato artikulasjon, langsomme toneansatser, regelbundet og fast rytme. Et musikkstykke har ofte variasjoner av ulike slag, med enkelte partier som kontrasterer med andre, men andre igjen har et mer ensartet og homogent uttrykk. Jeg kan ikke se at jeg får så mye hjelp på bakgrunn av disse to kategoriseringene til å komme nærmere en bestemt type musikk som inspirerer eller setter meg i ”flow”. Et mer generelt trekk ved musikken, som imidlertid kan være med på å påvirke om man kommer i flow eller ikke, er tempo, bevegelse og dynamikk. Der kan musikken hjelpe til, slik jeg ser det.

Stigen på sin side hadde en hang til å dyrke ”melankolien”, og uttrykk for sorg er forbundet med langsomt tempo, moll, relativt lav lydstyrke, innslag av dissonans, lav tonehøyde, legato artikulasjon, mørk klangfarge, langsomme toneansatser og relativt komplisert musikalsk form (Gabrielsson 2006). Dette ”melankolske” preget skulle man heller tro hadde den motsatte virkningen enn å bli satt i ”flow”, men det er ofte slik at en form for indre smerte, kan bli til en drivkraft, hvis man ser på den som en utfordring å komme vekk fra. Slik sett kan Stigens ”dyrking av det melankolske” være hennes vei til å havne i ”flow”.

Videre er uttrykk for spenning forbundet med høy lydstyrke, dissonans, stigende melodilinje, rytmisk og/eller harmonisk kompleksitet mens uttrykk for avspenning utmerker seg med lav lydstyrke, konsonans, legato artikulasjon, ukomplisert musikalsk form. En person som blir inspirert av overraskende vendinger og høy spenningsfaktor søker kanskje mot denne type musikalske uttrykk, men det lar seg neppe gjøre å ”skreddersy” inspirerende musikk til ulike mennesketyper.

Vi tar for ordens skyld med et siste uttrykk, som også kan mane frem dype følelser hos lyttere: Uttrykk for ømhet og kjærlighet kjennetegnes ved langsomt tempo, lav lydstyrke, legato artikulasjon, langsomme toneansatser og myk klangfarge. Som Gabrielsson sier så er dette bare en begynnelse i forhold til alle de ”emotionella uttrykk og nyanser vi tycker oppfatta i musik av olika slag” (ibid.). Disse emosjonelle uttrykk som vi oppfatter i musikken, kan være en medvirkende årsak til ”inspirasjonen” og til å havne i ”flow”, hvor begge fenomener kan sies å være til hjelp i ”kreativitetsprosessen”. Dette er veldig individuelt betinget, og det er således vanskelig å komme med noen generaliseringer.

Det kan jo hende at ved å sette seg i en arbeidsprosess, så åpner man enda mer opp i seg selv, og blir mer mottagelig. Er musikken av en slik art at den ”fanger deg og din oppmerksomhet” kan inspirasjonen oppstå uavhengig eller avhengig av tidspunkt (hvor man er i prosessen), og sted/situasjon (på reise). Det overraskende elementet kan oppstå ved at man lytter på radio hjemme, og det bekrefter også Jakobsen at har skjedd hos ham. Det som imidlertid er en viktig faktor her, er at da blir inspirasjonen så sterk at den hemmer ham mens han maler, så han må sette seg ned og lytte til musikken istedenfor, og gjenoppta malingen senere. Slik sett ble selve den musikalske inspirasjonen en distraksjon, sett i forhold til den umiddelbare situasjonen. Han har allikevel latt seg inspirere, og det kan han dra veksler på, vel og merke på et senere tidspunkt. Det å insistere på at man skal bli inspirert akkurat

samtidig som man skaper, synes jeg blir å henge seg for mye opp i tidsaspektet. Der skiller inspirasjonen seg fra ”flow”, som er direkte knyttet opp mot den konkrete arbeidsprosessen. Det viktige er at man har blitt inspirert, og at det på en eller annen måte har oppstått en forandring i deg, enten den er av energimessig, følelsmessig, intellektuell, kroppslig, oppløftende karakter og det er heller ikke så viktig om man forstår til punkt å prikke hva som har skjedd i en. Samtidig er det ikke alltid nødvendig å bli *inspirert* av musikken man hører på, for at det skal bære frukter kreativt sett. Det har vi sett i Kjærstad måte å tilnærme seg musikken på.

### **Musikalske påvirkninger i oppveksten:**

Musikkens erindringsfunksjon har blitt belyst i foregående kapittel, og en viktig forutsetning for den, er at man har et ”repertoar” å hente opp. De sterkeste sanseopplevelsene får man i barndommen, så det er interessant å se hva informantene har å si om sitt forholdet til musikk i ung alder:

Kjærstad: ”Vi hadde det i skolen”

Jeg tror at en av forutsetningene for at jeg er så glad i musikk, er fordi vi hadde det i skolen. Jeg kommer ikke fra noe kulturelt hjem, men på skolen sang vi sanger hver morgen. Jeg tror på det Grundvigske idealet. Trist at det er borte. Vi sto som tente lys og gaula i vei. Det gjorde et så sterkt inntrykk på meg første gang jeg hørte ”Alle fugler” polyfont. Jeg husker det så godt. Det gjorde noe med meg. At bare ved å tvinne to stemmer sammen, så ble sangen en helt annen. For en effekt. Polyfoni.

Stigen: ”Jeg vokste opp med klassisk musikk”

Jeg vokste opp med klassisk musikk hjemme og har et nært forhold til den. Det er veldig naturlig for meg å høre på klassisk musikk.

Jakobsen: ”Jeg vokste opp med ”reaggae-musikk”

Jeg vokste opp med reaggae-musikken, og den har en puls i seg som gir meg stabilitet og ro når jeg hører på den i dag.

Det er hevet over en hver tvil at de musikalske påvirkningene man ”ble utsatt for” i barndommen, har en innvirkning på hvordan man oppfatter ulike typer musikk som voksen. Likeledes har det en betydning hva slags grunnleggende forståelse man har for det musikalske forløp. Som Gabrielsson poengterer har vi mye å lære om hvordan ”perception interrelates

with historical, formal, symbolic, social and other factors” (Gabrielsson 1988). Den ”affeksjonsverdi” som et musikkstykke har, er ikke nødvendigvis knyttet opp mot en mer nøytral, kvalitativ vurdering. Samtidig er det viktig å være klar over at ”music is a skilled behavior, and results are apt to be correlated with skill level” (ibid.). Det er samtidig nødvendig å se på den musikalske inspirasjonen ut i fra ”other factors” som generell innlevelse, åpenhet og åndelig forankring. Dette utgjør et viktig, indre potensial for hvordan den musikalske inspirasjonen kan manifestere seg. Jeg får lyst til å omskrive musikalitet som evnen til å la seg begeistre av musikk, en definisjon komponisten Alfred Gammelsæter ”klekket ut” i nattmusikkens tussende mørke.

### **Distanse/nærhet til musikken:**

Har vi fått noe svar på hvor engasjert kunstnere kan være i musikken, for å få den maksimale kreative ”uttellingen”, om vi kan si det slik? Som vi allerede har vært inne på, så poengterer Jakobsen at om han virkelig blir inspirert av musikken, så må han stoppe opp med arbeidet og lytte. Så i neste fase kan han fortsette sin kreative prosess. Her blir tidsaspektet viktig og også graden av inspirasjon. Hos Stigen er det vel så viktig hva slags tilstand hun befinner seg i, for om hun skal kunne høre på musikk eller ikke. Hennes musikalske sensitivitet er avgjørende, og den gjør at hun går slik opp i musikken, på godt og vondt. Denne dybdeopplevelsen er en viktig forutsetning for at hun kan komme i kontakt med ”det indre barnet” og ”lekenheten”, så her er det helt avgjørende at hun ikke har en intellektuell distanse til musikken, men er følelsesmessig forankret i den. Slik sett spriker empirien i begge retninger, helt i tråd med hva teoriene sier på dette feltet.

Adorno knytter stor betydning til ”ideosynkrasi”, en særegen og sterk reseptivitet som han beskriver som en frem-og-tilbake-bevegelse. Det gjelder å være både inne i verket og samtidig å kunne betrakte det fra utsiden (Adorno 2003:193). Siden vi kobler inspirasjonen opp mot den kreative prosessen, blir behovet kanskje enda større for denne ”veksellyttingen”. Adorno snakker om at en slik lytteprosess krever en ”fremskreden bevissthet” og dette kan kanskje være en tilstand som minner om den bevissthetstilstanden Wilber taler om, når han snakker om sin ”nondual-awareness”. Adorno sier at ”tanken må innhente erfaringen og du må ha ”evne til å skjelve” samtidig. ”Rasjonalitet” og ”ideosynkrasi” er like viktige ingredienser i erfaringsbildet. Det kreves en ”umiddelbar spontanitet sammen med den

høyeste oppmerksomhet og konsentrasjon" (ibid.:194), slik at man kan "dukke ned" i musikkens "immanente bevegelse" og "gjenmale" den med øyet og "lingvistisk" tale i tråd med det (ibid.:191). Dette harmonerer ikke helt med hvordan informantene lytter og bruker musikken. Det virker ikke som det er en så "krevende" prosess som Adorno vil ha det til. Informantene vil nok ikke oppfylle kravene til hans "adekvate" lytting, siden de også er opptatt av å skape selv, kanskje bortsett fra i Kjærstads tilfelle, som tar for seg komposisjonsteknikker med det Adorno kaller et "akustisk forstørrelsesglass", men da i litteraturens tjeneste. Kjærstad har riktignok ikke det sistnevnte kaller "eksakt fantasi", i og med at han velger å skape noe nytt ut av musikkerfaringen, og se hvordan han kan gjengi musikken litterært, og er således ikke "trofast" mot musikken. Det er allikevel ingen motsetning med denne fremgangsmåten og synet på musikkens autonome karakter.

Et annet veldig relevant aspekt som Adorno trekker frem, er mimesis, her i betydningen "evnen til å la seg miste i omgivelsene"..., å synke tilbake i naturen (loc.cit). Denne inngår i erfaringen som *mimetisk forståelse*, som er en måte å "herme på", en "mimende medfullbyrding" (loc.cit). Det er jo på sett og vis slik informantene drar nytte av musikken i sin kreative prosess, som vi har sett. Musikkerfaringen har hatt en overføringsverdi til deres kunst, men det har dreid seg om veldig mange ulike typer musikkerfaringer og opplevelser, fra emosjonelle, intuitive i kroppen-opplevelser til intellektuelle nytelsesøyeblikk. Med andre ord dreier det seg om både mer distanserte tilnærmingsmåter og nære forhold til musikken de har lyttet til. Det dreier seg da ikke bare om *hvordan man lytter*, men at man også utviser en "bløthet overfor tingene", for å holde meg til Adornos formuleringer (loc.cit). Slik sett "oppfyller" informantene dette "kravet", men det er ikke så lett å skille hva som er en følelsesmessig "opplevelse", noe Adorno mener nærmest er en "villfarelse" og det han legger i "idiosynkratisk" lytting. Det er i hvert fall slik at informantene ikke alltid har konsentrasjonen på musikken, men at den "siver inn" allikevel, for å bruke Kjærstads formuleringer, og det kan skape grobunn for fantasi og kreativitet. De lar seg "utsette" for den musikalske kilden fordi den har en god innvirkning på deres kunstneriske arbeid, eller for musikkens egen skyld. Det er viktig å være klar over at det ikke alltid er slik heller, at den musikalske inspirasjonen "kanaliseres" inn i et nytt kunstverk, og på den annen side, er det ikke alltid slik at informantene er seg selv bevisst at de har latt seg influere av musikken.



## VI. AVSLUTTENDE BETRAKTNINGER

"Bevegelse og rytme er ikke bare litterære, men like  
mye mystiske bevegelser".

Fosse

### Inspirasjon i fortettet form:

Det er på sett og vis naturstridig å skulle skrive en masteroppgave om inspirasjon i musikken. Hvis jeg lar meg selv lede av den musiske kraft i skriveprosessen, blir innholdet alt annet enn logisk og rasjonelt, to viktige kriterier for forskning. Samtidig vil en årsaksforklaring aldri komme opp mot opplevelsen selv. Det blir på sett og vis en kamp mellom David og Goliat. En annen og stor utfordring, er organiseringen av det mangetydige materialet, hvor det ikke finnes noen "vanntette" skott mellom psykologi og filosofi, estetikk og poesi. Her finner jeg trøst i at en så anerkjent musikkfilosof som Adorno ble forkastet av et forlag fordi hans refleksjoner var altfor dårlig organisert. Jeg har etter beste evne prøvd å organisere mitt prosjekt, som har vært et vekselspill mellom teoristudier, intervjuer, og dypdykking i mitt eget indre. Om jeg skal forsøke meg på en forenkling av det jeg har kommet på sporet av, vil det være at musikkens karakter *setter i sving* noe hos mottakeren, som vi ofte *intuitivt* kaller *inspirasjon*. Dette "noe" kan settes i forbindelse med 7 menneskelige dimensjoner som direkte og indirekte kan være til hjelp i den kreative prosess:

1.     **Universelle, abstrakte og personlige emosjoner og følelser**
2.     **Intellektuell, åndelig, intuitiv og anskuelig erkjennelse**
3.     **Kraft, bevegelse og dynamikk**
4.     **Tilstedeværelse, økt bevissthet og fokus**
5.     **Spirituelle og sjelfulle stemninger som kan skape enhetsfølelse og mening.**
6.     **Den irrasjonelle sfære med erindringer, fantasier og drømmer.**

## 7. Kommunikasjon

Når det gjelder det følelsesrelaterte området, har vi sett at det dreier seg om å få tilgang til et musikk-spesifikt følelsesregister, som man ikke hadde hatt tilgang på ellers, om man ikke hadde utsatt seg for den musikalske kilden, samt kontakt med reelle, dype følelser hvor det oppstår et spesielt, eksistensielt *nærvær*. Dette *nærværet* kan i seg selv gi økt *klarhet*, og da er vi over på de erkjennelsesmessige ringvirkningene. Ved musikkens evne til å gi økt tilgang på et rikt følelsesregister, skapes det rom for refleksjoner som kan videreføres i et annet kunstverk. Med Wackenroders ord blir den musikalske inspirasjonen et: ”tonenes speil som lærer menneskets hjerte seg selv å kjenne” (Wackenroder gjengitt i Kjerschow 1993:134).

Punkt en og to henger med andre ord sammen, slik jeg ser det, og det kan delvis forstås ved å betrakte tredje punkt, nemlig det *dynamiske* og *strømmende* aspektet, som er så karakteristisk for musikken, men også for den menneskelige tidsmessige eksistens. Kraften og dynamikken i musikken kan være medvirkende til at det skjer en *transformasjon* av erkjennelsesmessig og emosjonell karakter. Musikken motarbeider ”statisk tenkning” og får oss til å ”søke å være i pakt med det organiske” (ibid.:133). Musikken kommuniserer et budskap og en mening som vekker en noen ganger usynlig, andre ganger synlig gjenklang, i form av assosiasjoner og indre bilder. De strømmer så å si til oss. Her mener jeg Bergssons syn på kunsten, er veldig treffende for hva som skjer i lytterprosessen; ”Kunsten som visjon eller intuisjon av den egentlige essens bak tingene” (Amadou gjengitt i Kolstad, Årnes 1993:118), bidrar til å gi den kreative prosessen et ”løft”, eller snarere en reise ned i dypet av vår eksistens.

Musikkens nærvær kan gi økt bevissthet om en ”annen virkelighet” (ibid.), som kunstnerne selv kan forme med egne tolkninger, for den er et *nærvær* som gir *rom* for videreføring, i og med at den *kommuniserer* i et *ikke-språk*. Hver enkelt sinnstemning har sitt eget individuelle liv, som ”ledd i en alltid like ny skapelsesprosess” (ibid.:119), og musikken har en spesiell evne til å vekke til live ulike sinnstemninger, enten det gjelder ”melankoli”, ”sorg”, ”munterhet” eller ”beruselse”, for å nevne noen. Det blir opp til hver enkelt lytter å fange opp nyanserte stemninger og musikalske impulser, og fargelegge med sine virkemidler, i sitt kunstneriske språk. Samtidig spiller musikken på usynlige strenger i oss, og fremmaner sider ved oss som tilhører den *ubevisste* sfære. Den gir liv til en sfære som er ”ufattbart for intellektet og som bare kan gripes gjennom intuisjonen” (ibid.:119). Dette får

også betydning for vårt kreative arbeid., for fantasien trekker veksler på denne sfære ofte uten å være klar over det. Den indre, ubevisste sfæres ”uoverstettelighet” kan ha en sterk kunstnerisk symbolverdi, og det baner veien for et kunstsyn som vet å bruke alle virkemidler for å komme i kontakt med den. Det er som om drømmene og fantasiene er musikkens følgesvenn. Den har en egen evne til å minne oss på livets motsetningsfylte sider; fra våre mest *idylliske* erfaringer til de mer *smertefulle* og *fortrengte*. Når disse minnene vekkes til livet, får vi ofte et behov for å meddele vår indre verden, og det kunstneriske uttrykk er etter min oppfatning en naturlig, menneskelig konsekvens av dette *møtet*.

Musikken kan også gjøre oss mer aktive, og være en god medspiller i vårt arbeids-liv. Det ser vi et klart eksempel på hos Digerud. Han sier som sagt at han ”tenker bedre” med musikk på, og således blir han mer effektiv på grunn av musikken. Den musiske kraft ”smitter over”, for å bruke Jakobsens uttrykk, og det kan være til god hjelp når man ikke er helt i stand til å motivere seg selv, og energinivået ikke er helt på topp. Det motsatte kan imidlertid også like gjerne være tilfellet, ved at musikken dysser ned og gjøre det så behagelig for en at man blir søvnig og ufokusert., så her er det om å gjøre å være bevisst på hva man utsetter seg for av klingende toner og følge oraklet i Delfi: ”Kjenn deg selv”.

Kort sagt, de syv dimensjonene settes i sving på forskjellige måter, ved en slags tankemessig *fornyelse* som gir innsikt og erkjennelse, følelsesmessig *reaksjon*, som setter deg på sporet av tapte minner , *kroppslig fornemmelse* som gir deg tilgang til uante sanselige dybder, og åndelig ”*fusjon*”, der du går opp i en større enhet, og opplever eller ”annammer” en meningsfull sammenheng. Etter min oppfatning, fylles man av in-spirasjonen. Sartres definisjon av bevisstheten som ”et intet” som suger til seg og fylles av tingene, i denne sammenheng musikken, virker naturlig å trekke frem (Sartre gjengitt i Berg Eriksen 2002:540).

Ved siden av disse 7 dimensjonene, eller parallellt, kan musikken ha en konkret, direkte og ”materiell” innflytelse. Om man retter fokus på musikalske ideer, kan de transformeres og brukes på forskjellige måter, både innenfor billed-, skrive- og byggekunsten. Musikalske ideer som omhandler spesielt 6 områder:

## **1. Form og struktur**

## **2. Pauser og rom**

### 3. Farge, klang og tekstur

### 4. Melodi og harmoni

### 5. Rytme og puls

### 6. Ornamentering og symbolikk

Musikkens ulike ”kompositoriske” teknikker, som for eksempel sonatesatsform og tema over variasjoner, kan brukes både verbalt og visuelt. Dette aspektet ved musikken kan betraktes nærgående og teoretisk, på mikro eller makroplan, eller det kan oppleves som uttrykk for hvordan *varigheten* struktureres, for å bruke Bergssons terminologi. Det er mange muligheter for hvordan man vil forholde seg til en bestemt musikalsk struktur, direkte og indirekte. Kjærstad nevner at Bachs musikk noen ganger kan oppleves både som kaos og orden, med sine små ”uregelmessigheter” som gjentas og skaper et ”mønster” til slutt, og med dette kan han skape en *ny* form for orden.

Hvordan musikken skaper rom og innlemmer stillheten er også en viktig påvirkningsfaktor, der mottakerne kan kjenne etter og føle seg frem til hva som skaper rom i deres kunstneriske uttrykk. Det blir svært ofte sett på som et positivt trekk ved både litteratur og billedkunst at det kan skimtes en form for musikalitet i kunstverket, og denne synes ofte å være knyttet opp mot det romslige, at det puster, sammen med rytme-og puls-egenskapene ved musikken. Det kan synes som en selvfølgelighet, men det er ofte etter min mening det bevegelige og rytmisk-organiske aspektet som skiller god kunst fra den middelmådige, enten det dreier seg om litteratur, arkitektur eller billedkunst. Der har de respektive kunstarter absolutt noe å lære av musikken. For målsetningen med å få det til ”å svinge”, gjelder i aller høyeste grad innenfor en hvilken som helst kunstart, selv om betydningen av dette blir forskjellig alt ettersom hvilken kunstart det dreier seg om. Musikken kan bli et ideal for hvordan et bilde, bok eller bygning kan oppfattes og oppleves, og et musikkstykke kan bli en slags levende rettesnor å følge. Det er som om musikken er selve materialiseringen av det menneskelige ”élan vital”, ”livsoppsvinget”, og denne pulserende *livsstrømmen* kan videreformidles i et nytt ”organisk” kunstverk. Det er her mer snakk om nye tankemåter og

hvordan man kan angripe et kunstnerisk tema, skape nye situasjoner som kan avdekke nye ”kreative løsninger” (Kruse 1995), mer enn å bruke virkemidlene helt konkret. Ved å sette lupen på forskjellige musikalske verker og undersøke håndteringen av de ulike parametrene som formoppbygging, temavariasjoner, motivsammensetning, tekstur osv., kan man utvide sitt repertoar for hvordan man tilnærmer seg den kreative prosessen.

Andre og kanskje mer subtile virkemidler, får en mer abstrakt overføringsverdi; musikkens klangfarger kan skape ny verbal og visuell symbolikk, og den kan sette en på sporet av nye kunst-tekniske konstallasjoner<sup>42</sup>. Dette gjelder også for de vertikale (harmonier), og horisontale (melodiske temaer og motiver), musikalske linjer, som kan være viktige bidragsyttere til å uttrykke seg annerledes verbalt og visuelt, og på tvers av de nevnte kunstmediers konvensjoner. Kjærstad nevner teksturen som det elementet som ”har gitt størst ekko” i hans verker, der ulike former for ”nettverk” gir en slags ”illusjon av en svimlende dybdevirkning” (ibid.:344). Her dreier det seg ofte om en ny *intensjon* for hvordan han ønsker å fremstille sine ideer i bokform, for som han sier er det ikke mulig å overføre *direkte* det vertikale musikalske forløp og teksturen i en skrivemåte. Der har musikken en bestemt egenart med sine harmonier og polyfoniske virkemidler. Selve prinsippet lar seg derimot lettere overføre til billedkunsten.

Det finnes også noen generelle premisser for inspirasjonen, som det kan være interessant å feste seg ved. Premisser som finnes først og fremst i den enkelte lytter:

- 1. Åpenhet**
- 2. Undring**
- 3. Sensitivitet**
- 4. Forståelse**
- 5. Kulturell påvirkning**

---

<sup>42</sup> Kruse kommer med mange detaljrike, interessante og bevisstgjørende muligheter, med eksempler på polaritetsmodeller, stil og utsvingsvarianter, variasjonsteknikker, ornament og hovedstruktur-inndeling, utviklingsmuligheter og interessefokusering, i sin bok *Den tenkende kunstner* (se Kruse 1995).

## **6. Musikalitet (i betydningen evnen til forstå og la seg begeistre av musikk)**

## **7. Syn og grunnholdninger**

Flere av disse grunnpremissene kan også fortone seg som ringvirkninger av musikken, så alt henger sammen, og det er ikke lett å skulle skjelne mennesket karakter og musikken karakter fra hverandre. Det blir en slags balansegang mellom innhold og kontekst. Bergson snakker om en "tankeløs" holdning, uten for-eller bak-tanke, som "fører til en opplevelse av en klingnede organisme som fødes og utfolder seg" (Kjerschow 1993: 136). I vår sammenheng kan det hende at man har en "baktanke" med å lytte til musikken, nettopp fordi man er kjent med dens virkning, og ønsker å få nye kreative ideer ved hjelp av den. Likevel tør jeg påstå at den "musikalske organisme" kan oppleves sterkt uansett, hvis man legger til side denne "baktanken" akkurat mens man lytter, og lar bevisstheten "formes" av musikken samtidig som den er "medskapende" uten et bestemt resultat for øye. Her er åpenhet, tilstedeværelse, sensitivitet og undring viktige egenskaper for at dette skal bli et faktum.

Wittgenstein filosoferer mye over språkets bruk og dets mening, og jeg ser at det har stor relevans i dette prosjektet. Når jeg går inn på den enkelte informants språkbruk i beskrivelsen av inspirasjonen, ligger den "open to view" for å sitere sistnevnte filosof (Wittgenstein 2001:83). Ordvalg kan ved første øyekast virke veldig individuelle, men så dukker det opp menneskelige fellesnevner bakenfor de individuelle ordsammenføyningene. Språket er ikke en "uniform thing", men en "host" for forskjellige aktiviteter. Vi bruker språket til å spekulere, informere, fortelle historier, stille spørsmål, uttrykke, påstå og beskrive for å nevne noen former som har relevans til mitt prosjekt. Dette er det Wittgenstein kaller "språkspill" (ibid.:83). Disse aspektene er viktige i det levende språket, men de kommer ofte i bakgrunnen når man skal oppsummere og trekke linjer. Det er et "complicated network of similarities overlapping and criss-crossing"...(ibid.:84). Det har for eksempel vært mye humor involvert i intervjuprosessen, og det har vært en fryd å komme i kontakt med så mange reflekterte bidragsytere. De som mennesker har inspirert meg på lik linje med musikken.

Videre er det faktorer som kan sies å ligge i selve musikken, men disse er også farget av premissene ovenfor. Jeg kan imidlertid se at det er noen trekk som er fremtredende ved den musikken de fleste informantene har latt seg inspirere av. Musikken har følgende aspekter:

1.     **Ekthet og substans**
2.     **Kompleksitet**
3.     **Originalitet**
4.     **Tidløshet**

Ektheten og substansen ved utførelsen av et verk blir ofte trukket frem i informantenes vurderinger av hva de lar seg inspirere av. Det er faktorer som ikke bare kan sies å være subjektive, siden det ofte er de samme verkene som blir nevnt, og det går på tvers av genre.

Neste faktor som går på et verks kompleksitet, kan sies å være mer ”omstridt”. Hva som er komplekst for en person trenger overhodet ikke å være det for en annen, og dessuten er det også slik at det enkle ofte appellerer like sterkt som det komplekse, så her er det *opplevelsen* av kompleksitet som teller like mye som selve verkets iboende karakter. Grunnen til at jeg tar det med som eget punkt, er at de fleste informantene trekker frem dette, når de beskriver et verk de har latt seg inspirere av. Dette gjelder også for så vidt neste punkt om *originalitet*. Et verk kan være aldri så originalt uten at det ”rører” nevneverdig ved en, så det er flere faktorer som sammen må gjøre seg gjeldende for at man blir inspirert. Det *overraskende* og *uforutsigbare* elementet ved et musikkstykke, kan som Meyer nevner være med på å vekke følelser (Meyer 1956). Å bli overrasket er ofte en konsekvens av originaliteten ved et verk, så det kan sies å være medvirkende til en inspirasjon, vel og merke for de som liker å bli overrasket, og som fokuserer på den *følelsesmessige* siden av inspirasjonen.

Det tidløse aspektet lar seg ikke så lett vurdere, selv om informantene trekker frem den egenskapen ved musikk de lar seg inspirere av. At et verk som er mange hundre år gammelt fortsatt gjør seg gjeldende, er med på å styrke troen på at det finnes tidløs musikk, men den kan jo også gå i glemmeboken på et senere tidspunkt, og således være styrt av kulturelle og sosiale faktorer som ikke har vært så lett å få tak på i vår tid. Det tidløse henger sammen med musikkens universelle og mer ”objektive” karakter og gjennomslagskraft, og det har jeg ingen forutsetning for å gå i dybden av i dette forskningsprosjektet.

Det ligger alltid en fare for overforenkling i en oppsummering, og det er viktig å poengtere prosjektets utilstrekkelighet ved at det er få informanter, det er basert på et selektiv teoretisk materiale, og jeg har lagt visse føringer i struktureringen. Min intensjon med dette prosjektet var ikke å avdekke sannheter, men å utforme noen refleksjoner rundt musikken som et kreativt potensial hos kunstnere spesielt. Jeg ser imidlertid at denne vinklingen også har visse aspekter i seg om kan virke allmenngyldige: Musikken kan åpne opp rom, skape mangfoldige stemninger, invitere til kommunikasjon og bevege oss både på den indre og ytre måten. Oppgaven kunne like godt ha hatt tittelen: Mennesket i musikken. Inspirasjonen er et rent menneskelig fenomen med mange fasetter. Den kommer fra både en synlig og en usynlig sammenheng slik jeg ser det, og det kan kobles både til et musikkstykke og menneskene rundt. Utfordringen med dette prosjektet ligger ikke i å finne en syntese, men å finne en slags balansegang mellom orden og kaos, mellom kontroll og eksaltasjon, mellom modernisme og postmodernisme – transcendere hele forskningsspørsmålet, og finne en strategi som tillater at man av og til kan være hypotetisk og undrende, hele tiden i bevegelse mellom konstruksjon og dekonstruksjon, i forsøket på å sirkle inn musikkens velsmak og det levende, skapende mennesket.

Jeg har argumentert sterkt for at inspirasjonen er en *tilstand* med et komplekst og åndelig innhold, men den kan like gjerne bli sett på som del av en *prosess*, hvor den blir et slags *positivt utsving*, som i noen tilfeller gjør at man skifter helt retning, eller som bare forsterker en allerede tilstedeværende *sinnstemning*. Enkelte ganger blir inspirasjonen det *primære* og helt nødvendig for kreativitetsprosessen, eller den bare føyer seg inn som en *sekundær* ”bonusrelatert” ingrediens.

### **Noen refleksjoner rundt metode:**

Den naturvitenskaplige forankringen og forklaringen av inspirasjonen, har ikke fått noen stor plass i dette prosjektet. Her har det vært mer vekt på opplevelse enn forståelse. Det kunne også være interessant å måle om inspirasjonen befinner seg på beta, alpha eller theta-nivå, variasjoner og intensitetsnivåer som sikkert gir ulike konsekvenser, men det har vi ingen forutsetning for å finne ut med det kvalitative intervjuet. Da måtte vi ha hatt et laboratorium, utstyr og profesjonelle folk til å tolke resultatene. Slik hadde prosjektet fått et mer teknisk preg, mens i dette prosjektet er det fortolkningsprosessen som har vært fremtredende og det har gitt prosjektet i enkelte tilfeller, slik jeg ser det, et mer ”eksotisk” preg. Således har det



tilfredstilt et av kravene som Alvesson og Sköldbberg lister opp (Alvesson og Sköldbberg 2008). Videre vil jeg også påstå at flere av mine tolkninger sikkert ”tvingar människor at tänka til – ock tänka om (ibid.:333). Wilbers integrerte spirituelle arbeid er krevende stoff å sette seg inn i, og det fordrer et analytisk sinnelag og forkjærlighet for kompleksitet. Som vi tidligere har nevnt, skriver Thagaard at det generelt sett er i relasjoner at man får testet ut sine ideer og virkelighetsoppfatninger (Thagaard 2006:41). Dette har jeg i aller høyeste grad erfart i møte med informantene, og det minner meg på hvor verdifullt meningsutvekslinger er. Det åpner opp for ”mangfold” slik Alvesson og Sköldbberg fokuserer på.

Slik jeg ser det, er møtet i seg selv en opplevelsesmessig berikelse, og det får meg til å se enda tydeligere menneskenes ulike ressurser og sinnelag. Det har også fått meg til å innse at mennesket opplever ikke i deler, men i helheter, slik som Gestaltpsykologien hevder, og dette igjen har medført at jeg har måttet ta noen forskjellige grep underveis. Det har også medført en mer flytende overgang mellom mer deskriptivt orientert fremstilling til de mer teoretiske deler av oppgaven. Ved å velge temabasert fremfor personsentrert intervju, vil man ikke støte på det store etiske dilemmaer. I min oppgave bruker jeg informantene med fullt navn, og jeg har også et fokus på deres personlige, åndelige syn. Det har vært en forutsetning at de har åpnet seg nok til at jeg har fått kjennskap til dette, og det kan være deler av materialet som kan virke mer utleverende enn andre. Nå er det slik at jeg har fått ”carte blanche” fra de alle, så jeg har ikke vært redd for å være direkte og konkret i mine betraktninger. Det har imidlertid dukket opp tanker underveis som har gjort meg ydmyk og takknemlig, og det har kanskje vært med på å sette standarden for oppgaven, håper jeg.

### **Likhet og divergens i det empiriske materialet:**

Det er heldigvis ikke slik at fordi de empiriske dataene kan virke motstridende, at de har mindre gyldighet. Tvert imot, det viser den mangetydige virkeligheten. Det ville vært mer rart og underlig om alle informantene hadde samme opplevelser, da ville det nærmest ha vært snakk om en kulturell hjernevasking. Jeg har imidlertid valgt et tema som kan vekke provokasjon, ved at jeg har valgt ”å stille oss inn på” det spirituelle og åndelige i en tid hvor ”Gud” er opportunt og meningsløst avgudsbilde eller Guds død er opplest og vedtatt”, for å sitere Kjærstad (Kjærstad 2007).

Det er påfallende hvor homogent informantenes holdninger rundt mystikk og religion er, og da kan man jo spørre seg om de representerer vår tidsånd. Mitt utgangspunkt var av åndelig art, men når jeg ser hvor vanskelig det er for folk å svare på spørsmål om sin egen åndelige overbevisning, så blir det ekstra vanskelig å vite hva det bunner i. Er det en personlig motstand eller samfunnsmessig uforstand? Å snakke om det religiøse, vel å merke utenfor de opptrådte stiene, om lys og indre rom, er å stille seg lagelig til for hogg, og så attpå til i en masteroppgave. Alt som smaker av ”metafysikk” blir ofte stemplet og ufarliggjort som ”esoterisk” i følge Kjærstad (ibid.). Jeg velger å utføre dette ”vågestykke”, men det har vært et kreativt dilemma jeg også flere ganger har overveid å skrinlegge.

Et forsøk på å ”systematisere våre spirituelle erfaringer” byr også på andre typer utfordringer, i form av de rent språklige. Hvordan finne et språk som kan fange det unike, genuine både i musikken og i opplevelsen? Kreativitet er et følsomt instrument og inspirasjonen ser ut til å forutsette en viss sensitivitet - eller den pensler oss inn på sporet av den følsomme indre sfære - og hva så med det ”følsomme” språket for å fange denne strømmen? Man kan ikke stanse elementenes maskineri” hevder noen, men det er viktig å stanse strømmen av uviktige og meningsløse ord, synes jeg.

Et mirakel av auditiv velsmak må også kunne by på en verbal sanseopplevelse. Med Kreativitetens utholdelige letthet – for å fritt omskrive Kunderas vakre boktittel – har jeg kommet i flyt. Og gjennom å lytte til musikk som mine informanter har latt seg inspirere av, har jeg noen ganger fått et ”allegro eller adagio-glimt av klarhet” og sett en ny sammenheng. Det har ikke dannet grunnlag for noen nye ”inspirasjonsteorier”, men det har vært en kilde til stor glede. Så da jeg skulle ta fatt på den avsluttende delen av oppgaven, tok jeg for meg deres musikk, og lot meg henføre av Bachs cellosonater, av Bill Evans og Miles Davis, av Brahms symfoni nr. 4, av Leonard Cohen og Mozarts pianokonsserter. Slik kunne jeg kanskje fortsette i det uendelige. Det finnes ingen grenser, og det finnes grenser.

Denne oppgaven har en form og den er snart slutført. Det som slår meg er at når jeg hører informantene uttale seg om musikken, så er det kun på overflaten at mye av det som blir sagt virker motsetningsfylt og paradoksalt. Det viser bare hvor komplekst og mangfoldig den menneskelige og musikalske virkeligheten er. Den lar seg sjelden putte i en bestemt bås. Det dukker hele tiden nye aspekter opp som kullkaster det skjema du holder på å forme. Akkurat slik min datter bruker hendene sine til å sveive ned det sandslottet jeg nettopp har bygd for henne. Ingen skjemaer og tabeller er fyllestgjørende nok, og favner mennesket og musikkens

kompleksitet og kanskje aller minst et barns impulser. Jeg ser klare paralleller mellom min datters kromspring og musikkopplevelsens lekende labyrint.

### **Det tverrfaglige aspektet og enveiskjøringen:**

Jeg har valgt å ta for meg musikkens virkninger på skrive-, bygge- og billedkunsten. Det tverrfaglige aspektet har vært en velkommen kilde til inspirasjon, og jeg har lært mye nytt fra de respektive kunstformene. Tverrfaglighet er visst et ord i tiden, og det stiller krav om bredde og vidsyn, som det tar lang tid å erverve. Max Weber, som selv var et slags ”renessansemenneske”, stilte et kritisk lys til grensesprengende forskning, og mente det fort kunne bli et ”dilettantisk” preg på forskningsresultatet, om man ikke hadde ervervet seg den store mengden ny ”lærdom” som tverrfagligheten fordrer (Weber, gjengitt i Holst 2008). Samfunnsforskeren Holst skriver i Aftenposten at det ”kreves timer, innsats og evner”, og at tverrfaglighet er et ”svare strev” (ibid.). For min del dreier det seg om en forfriskende ny tankegang, som viser uendelige muligheter å ta fatt på.

Med denne utfordringen for øye, har jeg gitt meg selv arbeidsoppgaver som forhåpentligvis kan sette meg i flyt og være til inspirasjon så lenge jeg lever. Det har for eksempel ikke vært rom i dette prosjektet for å se hvordan musikken drar veksler på andre kunstarters rike og særegne uttrykksverden. Min ”enveiskjørt” tilnærming har allikevel ikke hindret meg i nye refleksjoner. Refleksjoner som sirkler rundt det faktum at all kunst stammer fra samme kjerne, om jeg skal tillate meg å bruke Digeruds ord, og at det gir et enhetlig syn i tråd med Heideggers ”væren”- begrep. Tverrfaglighet skaper ikke bare mangfold, men belyser også *likhetene* som eksisterer på tvers av fagene. Dette slektskapet mellom kunstartene er ingen åpenbaring av ny dato, for Platon var tidlig ute med å hevde at ”den ene forms skjønnhet er i slekt med en annens, og ”skjønnheten i enhver form er én og den samme” (Platon gjengitt i May 1975:160).

Jeg ønsker å være i verden med et vidsyn på tvers av tidsepoker og kunstarter, og hente impulser fra denne ”kjernen”, og samtidig benytte meg av de mange variasjonsmulighetene som finnes. Slik sett har dette prosjektet innfridd mine forventninger. Jeg kunne ha gått enda mer i dybden av de potensielle konkrete kreative ”utfallene” som musikken kan ”sette i sving”, men det var det ikke grunnlag for, med henblikk på det empiriske materialet. Jeg har forholdt meg så ”trofast” og ”nært” opp til informantenes betraktninger som mulig.

Slik har det blitt et levende møte med musikkens virkninger, og ikke et ”teoretisert” prosjekt over musikkens potensial for kreativitet.

### **Den musikalske inspirasjonen - et kosmisk sammenfall av tro og glede?**

Hvis jeg ser tilbake på hele prosessen rundt inspirasjonsprosjektet, fra begynnelse til slutt, ser jeg at det har skjedd store forandringer i måten jeg forholder meg til min egen musikalske inspirasjon. Den fremtrer nærmest som et paradoks som kan sees på i denne sammenheng som individuelt betinget. Jeg ser at måten vi opplever en musikalsk inspirasjon på, er helt og holdent avhengig av hvordan vi ser på disse opplevelsene, hva slags syn vi har på dem, og hva vi tillater oss å åpne opp for i vårt indre. Samtidig ser jeg det som ytterst relevant når det gjelder betraktningene av mine egne opplevelser, å se dem i lys av det Alice Miller kaller ”idealiseringer” (Miller 1997). Før jeg tok fatt på dette prosjektet var mitt syn lite forankret i et faglig univers, men mer forankret i en *barnlig drømmeverden*. Inspirasjonen var på sett og vis et *kaleidoskop* uten dyp forankring i virkeligheten. Det paradoksale her er at jo mer jeg klargjorde disse idealiseringene, jo rikere og mer sammensatt ble mine opplevelser. Inspirasjonen ble snarere et *forstørrelsesglass*, der jeg kunne få øye på *virkelighetens* detaljrikdom. Man skulle kanskje tro at det var det motsatte som skulle skje, når jeg skreller vekk og sitter igjen med noe annet enn opprinnelig tenkt, men det er altså det som har skjedd. Mine spontane musikalske inspirasjoner er mer avklart og definerte, og rommer allikevel en hel ny verden.

Virkeligheten har mange lag, og disse lagene har jeg etter beste evne prøvd å belyse på en åpen og inkluderende måte. Wilbers *integrerte overblikk* minner meg på at vi lever i en globalisert verden, hvor det menneskelige vekstpotensial har store muligheter til å manifestere seg ytterligere, i og med at vi nå har tilgang på all *kunnskap, erfaring, visdom og refleksjoner* fra alle de store sivilisasjonene i premoderne, moderne og postmoderne tid. Inspirasjonen er også med på å minne oss på vårt eget vekstpotensial, slik jeg ser det, for den kan *utvide vår bevissthet* og *åpne opp våre iboende ressurser*, om enn i små, korte glimt. Det er ikke alltid vi trenger å gå i dybden av all den informasjonen som finnes ”der ute”, og prinsippet om at evolusjonen bringer oss inn i en stadig større kompleksitet, kan noen ganger gjøre at man taper de store linjene av syne, og mister evnen til å se og verdsette enkelhetens magi.

Et annet viktig moment, er at det vi lar oss inspirere av i dag, kan være musikk skrevet for mange hundre år siden. Det viser noe tidløst menneskelig omformet til det musikalsk tidløse, en slags *virkningsfull, kollektiv arv* som vi bærer på, som gjør oss i stand til å forstå vår felles menneskelige fortid, og samtidig minne oss på at vi ikke har forandret oss *så* mye. Det er riktignok viktig å presisere at jeg her først og fremst snakker om den *vestlige* kulturen, som både jeg og informantene er påvirket av, og som jeg har størst forutsetninger for å sette meg inn i (Sloboda and Juslin 2001), eller som ”jeg sitter inne i”, selv om jeg er fristet til å si at det er snakk om det *universelt menneskelige* på tvers av kulturell forståelse. Det er ikke alt man trenger å *forstå* for å la seg rive med heller, og det henger blant annet sammen med at opplevelsene kan struktureres inn under opplevelser som appelerer mer til vår ”reptile” eller ”limbiske” del, fremfor ”neo-cortex”- delen i hjernen.

### **Det uutsigelige ved inspirasjonen og de kreative prosessene:**

Som nevnt tidligere, har ikke hjerneforskningen kommet så langt at den kan stadfeste hva som eksakt skjer når vi lytter til musikk som vi liker, og hvorfor den har en slik stor virkning på oss. Det er vel kanskje en av grunnene til at det fremdeles er så interessant å lytte til menneskers egne vitnesbyrd rundt musikkopplevelser. Samtidig strides det om hva som best fremmer kreativitet, om det er ”oppløftende” erfaringer med mye ”varm, medmenneskelig støtte” som ligger bak, eller om den kommer ut av et jordsmonn full av lidelse, ensomhet og streben. Denne problemstillingen har ikke blitt belyst fyllestgjørende nok i dette prosjektet til at det kan trekkes noen konklusjoner, men at inspirasjonen generelt sett spiller på både lyse og mørke strenger i oss, og slik sett er en god kilde for kreativiteten, kan ikke trekkes i tvil.

Det er imidlertid utfordrende å gi en fyllestgjørende beskrivelse av hva inspirasjonen innebærer i skjæringspunktet mellom teori og empiri. I dette samspillet har jeg sett at teoriene om ”vinn-vinn” - erfaringer og ”broaden-and-build”-teorien innenfor den positivistiske psykologien, stemmer godt overens med hva som skjer i den enkelte informant i møte med musikken, likeledes ”flow” – teorien og Kaufmanns forklaringer rundt ”inkubasjon” og ”bisosiasjons”-prosessene, har sine klare forbindelser til både inspirasjonen og kreativitetsprosessen, slik informantene har beskrevet sine erfaringer. Videre gir Wilbers ”tilstands”-beskrivelser og referanser til de ulike ”utviklingslinjene” mening, og spesielt ser jeg at Fowlers ”ultimate concern” – impulser er med på å forklare forbindelsen mellom

informantenes synspunkter, språkbruk og fortolkninger av egne opplevelser. For meg har det nærmest blitt en ”ultimate concern” – impuls å skulle forsvare *det mystiske* ved tilværelsen, for det er slik at ingen teori, selv den mest integrerte, har mulighet til å gripe inspirasjonsopplevelsen fullt og helt. Jeg minner meg selv på at det allikevel ikke er så viktig hva vi velger å kalle våre store eller små ”hemmeligheter”. Mine opplevelser bærer i seg en frihetsfølelse, sannhetshigen, oppvåkning, en anelse av noe større, en spirituell gnist, en vilje til engasjement, små og store åpenbaringer, som min sjel gjerne vil dele med seg i et nytt språk. Det uutsigelige ved inspirasjonen blir stående ”å dirre”, og jeg ser at der stillheten trer inn hos meg selv og hos informantene – innimellom alle ordene, skapes det en magi som er verd en hel vakker konsert alene.

Musikken har i mitt tilfelle vært et utmerket medium for å bli bedre kjent med min egen natur, og jeg har fått en økt kulturell, psykologisk og filosofisk bevissthet rundt min egen musikksmak og mitt eget opplevelsesregister. Det skjønne ved for eksempel Chopins f-moll konsert, ønsker jeg på ingen måte å bestride, selv om ”hun” - hvem det nå måtte være - hadde vært ”enda vakrere” om hun hadde blitt sammenlignet med Chopins e-moll-konsert, vel og merke etter min egen subjektive dømmekraft. Den konserten var med på å åpne dørene for min store klassiske musikkinteresse, og jeg ”utsatte meg for den” hver dag over en lang periode i en slags forelskelsesrus. I dag føler jeg meg imidlertid mer i overenstemmelse med Chopins ballade nr. 2 i F-dur, når jeg nærmer meg slutten på dette prosjektet; oppstemt, lett som anslaget til Krystian Zimerman og romantisk tilbakeskuende. Den har sammen med Mozarts ”Figaros bryllup”, hjulpet meg til å komme i kontakt med en tapt vitalitet og glede, en slags barnslig og romantisk forundringsverden, som jeg kan se på som en gave og døråpner, og ”som en stum forstand som har satt seg i muskler og nerver” (Børli 1988), der målet hele tiden har vært å vokse sammen med mitt yrke uten å miste de store, eksistensielle perspektivene av syne. Jeg føler at jeg aldri blir utlært, og jeg har nå gleden av å utforske den rikdommen som ligger i ”world-music”-genren med blant annet Angelique Kidjo og Anouar Brahem, for ikke å nevne alle de spennende impulsene fra samtidsmusikken.

Hvor medbestemmende selve genreinndelingen er for inspirasjonen, har jeg ikke funnet noe entydige svar på, men informantene har vist at de har sine klare genremessige preferanser. Jeg ønsker å ”bryte ned” den motstanden jeg selv har, når det gjelder å lytte til en bestemt type musikk, for det viser seg ofte at det kan være med på å frigi nye impulser, og hjelpe meg til å bli kvitt enda flere hemninger og spenninger. For den nysgjerrige, åpne og

oppmerksomme, dukker det alltid opp noe nytt eller overraskende rundt neste sving, og dette prosjektet har kun vist et lite utvalg av hva vi kan bli inspirert av. Det er min faste overbevisning at om vi lar oss drive litt mer med bølgen, både den store, den lille, den indre og den ytre, og vi er på en konstant oppdagelsesreise uten behov for billett og pass. Verden kommer til oss, og den kreative kilden er ofte nærmere enn vi skulle tro.

## Etterord:

Det har ikke vært lett å sette sluttstrek for dette prosjektet, fordi nye belysningsmuligheter av musikk som inspirasjonskilde åpenbarer seg for hver ny dag. , Det ser ut som om temaet er ”inn i tiden”, for det dukker stadig opp interessante artikler i dagspressen som omhandler kunstneres evner til å dra veksler på andre kunstarter. Musikken kan oppleves som en katalysator for økt skaperglede, men den er ikke alene om å være en inspirasjonskilde for kunstnere. Forfattere lar seg inspirere av billedkunst, og billedkunstnere lar seg inspirere av bøker, for å nevne andre eksempler på denne kreative ”utvekslingsstrømmen”. Jeg ser i ettertid at jeg kunne ha kortet inn på den delen av teoripresentasjonen som ikke har direkte relevans til empirien, for å oppnå et mer stringent, empirisk fokus på oppgaven. Jeg kunne også ha forholdt meg bare til skrivekunsten eller til billedkunsten, for å få et større enhetlig preg. Forandringene hadde imidlertid slik jeg ser det gått på bekostning av mangfoldet og fridigheten. Dette ønsket jeg å opprettholde, selv om det også har hatt sin pris i form av store utfordringer rundt struktureringsarbeidet av intervjuene, og en kompaktet som kanskje kan gjøre leseropplevelsen mer krevende.

Jeg vil rette en stor takk til Vetle Lid Larsen, Jan Kjærstad, Lise Stigen, Jan Digerud og Steinar Jakobsen, som har vært mine informanter i dette prosjektet. Uten dem og deres frie refleksjoner, ingen oppgave. De har vært generøse ved å meddele åpent og detaljert sine historier om musikkens påvirkning og kraft. Jeg takker av hele mitt hjerte den gode veiledningen fra Even Ruud i en svært spennende og krevende prosess. Han har hele tiden gitt god bistand og godlynte kommentarer rundt struktur, fokus og problemstillinger. Jeg vil takke min mor for hennes uvurderlige hjelp i hele prosessen, ved at hun har gjort det mulig for meg å arbeide med en aktiv ettåring i huset; dette fantastiske vesen ved navn Tara har imidlertid bevirket til å gi prosjektet ekstra mening og fylde. Sist, men ikke minst, er jeg ytterst takknemlig for alle de reflekterte og oppløftende innspill og kommentarer jeg har fått fra mine gode venner Jens Petter Nilssen, Erling Okkenhaug, og Ragnhild Svorken. Førstnevnte har i tillegg lest oppgaven, og gitt språklige, forskningsmessige og ikke minst medmenneskelige tilbakemeldinger.



## Litteratur:

- Adorno, Theodor W. (2003): *Musikkfilosofi*. Oslo: Pax Forlag.
- Aldridge, David and Fachner, Jeorg (2006): *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and addiction*. London: J. Kingsley Publishers.
- Almaas, Ali Hameed. (2002): *Spacecruiser Inquiry. True guidance for the Inner Journey*. Boston: Shambala.
- Alvesson, Mats (2002): *Postmodernism and social research*. Buckingham: Open University Press.
- Alvesson, Mats og Kai Sköldbberg (2008): *Tolkning og Refleksjon: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Benestad, Finn (1993): *Musikk og tanke: Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Oslo: Aschehoug Forlag.
- Berg Eriksen, Trond (1994): *Undringens Labyrinter. Forelesning over filosofiens historie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Berre Persen (2005): *Utrolig å få synge ut: om hvordan sangglede kan fremmes og hemmes*. Universitetet i Oslo: Masteroppgave i musikkvitenskap.
- Bjørkvold, Jon-Roar (1989): *Det Musiske Menneske. Barnet og Sangen, Lek og Læring Gjennom Livets Faser*. Oslo: Freidig Forlag.
- Borchgrevink, Hans M. (2000) *En harmonisk Askeladd*. Artikkel i Tidskrift for den norske legeforening nr. 10.
- Bornstein, Anna (2000): *Intuition – att förena huvud och hjärta*. Stockholm: Svenska Forlaget.
- Børli, Hans (1988): *Med øks og Lyre. Blar av en tømmerhoggers dagbok*. Oslo: Aschehoug.
- Cambell, Don (2001): *The Mozart Effect. Tapping the Power of Music to Heal the Body, Strengthen the Mind, and Unlock the Creative Spirit*. London: Hodder and Stoughton.
- Cameron, Julia (1992): *Kreativitet, et praktisk og åndelig kurs som frigjør dine kreative Krefter og gir deg et rikere liv*. Oslo: Hilt & Hansteen.
- Coucheron, Dag (2008): *Psykiatrisk Blindspor*. Artikkel i Aftenposten 31.07.08.
- Csikszentmihályi, Mihály (1990): *Flow. Den optimala upplevelsens psykologi*. Stocholm: Bokförlaget Natur og Kultur.

- Damasio, Antonio (2002): *Følelsen av hva som skjer*. Oslo: Pax Forlag
- Denzin, Norman K, Lincoln, Yvonne S. (2008): *Collecting and interpreting qualitative materials*. Editors Norman K Denzin, Yvonne S. Lincoln. Thousand Oaks, California: Sage.
- Fredrickson, Barbara (2002): *Positive Emotions*. I.C.R. Snyder og Shane J. Lopez, Handbook of Positive Psychology (pp.120-134). Oxford: Oxford University Press.
- Faldbakken, Knut (1994): *Tør du være kreativ?* Oslo: Gyldendal Forlag
- Fløystad, Guttorm (1993): *Heidegger: En Innføring i hans Filosofi*. Oslo: Pax Forlag.
- Foucault, Michel (1969): *L'Archéologie du savoir*. Paris: Editions Gallimard
- Gabrielsson, Alf (1988): *Action and Perception in Rythm and Music, i Psychology of Music*, Vol.16, No. 2 pp. 156-162, Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.
- Gabrielsson, Alf & Lindström, E. (2001): *The Influence of musical structure on emotional Expression*. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (red.), Music and emotion: Theory and research (pp. 223-248). New York: Oxford University Press.
- Gabrielsson, Alf & Juslin, P. N. (2003): *Emotional expression in music*. I R. J. Davidson, K. R. Sherer, and H.H. Goldsmith, (red.), Handbook of affective sciences (pp. 503-534). New York: Oxford University Press.
- Gabrielsson, Alf (2006): *Struktur og känslor i music – några musikpsykologiska reflektioner* Artikkel i Nutida Musik 2:2006 / Tema: Känslor
- Geertz, Clifford (1973): *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Gilligan, Carol (1982): *In a different Voice*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goleman, Daniel (1997): *Følelsernes Intelligens*. København: Borgens Forlag
- Guldbrandsen, Erling og Øyvind Varkøy (2006): *Musikk og Mysterium*. Oslo:
- Harré, Rom, Van Langenhove, Luk (1999): *Positioning Theory: Moral context of intentional action*. Edited by Rom Harré and Luk Van Langenhove. Oxford: Blackwell.
- Heidegger, Martin, Bø-Rygg, Arnfinn (1996): *Oikos og Techne: Spørsmål om teknikken og andre essays. Martin Heidegger*. Utgitt av Arnfinn Bø-Rygg. Oslo: Aschehoug.
- Heidegger, Martin, Matz, Richard (1993): *Varat og tiden*. Göteborg: Daidalos.
- Holst, Cathrine (2008): *Det tverrfaglige universitet*. Artikkel i Aftenposten 19.september.
- Jacobsen, Bo: (2000): *Eksistenspsykologi, en Introduksjon*. Oslo: Pax Forlag

- Jensenius, Refsum Alexander (2008): *Musikk og bevegelse*. Universitetet i Oslo: Doktorgradsavhandling.
- Kaufmann, Geir (2006): *Hva er kreativitet?* Oslo: Universitetsforlaget
- Kjærstad, Jan (2007): *Kjærstads Matrise*. Oslo: Aschehoug Forlag.
- Kjærstad, Jan (2006): *Rand*. Oslo: Aschehoug Forlag.
- Kleinmann, Arthur (1988): *The Illness narratives: suffering, healing, and the human conditioning*. New York: Basic Books.
- Kolstad, Hans og Aarnes, Asbjørn (1993): *Den skapende varighet. En essaysamling om Henri Bergson*. Essayene *Henri Bergsons estetikk* av Anne-Lise Amadou (s. 109-120), *Bergson og musikken* av Peder Chr. Kjerschow (s. 133-147), og *Den skapende utvikling* av F.J. Billeskov Jansen (s. 151-156). Oslo: Aschehoug.
- Kolstad, Hans (2000): *Tid, intuisjon og musikk*. Ore, Cecilie, Hellstenius, Henrik og Østergaard (red): *Å komponere tiden. Rapport fra et seminar om musikk og tid*. Norsk Komponistforening 2000. s. 23-32. Oslo: Norsk Komponistforening
- Kruse, Bjørn (1995): *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kuhn, Thomas S. (1962): *The Structure of scientific Revolution*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kvale, Steinar (1997): *Det kvalitative Forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Lama, Dalai (2002): *Råd fra hjertet, veiledning for det moderne mennesket*. Kolbotn: Bazar Forlag.
- Langer, Susanne K. (1953): *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a new Key*. New York: Charles Scribner.
- Maslow, Abraham H. (1987): *Motivation and Personality*. New York: Harper and Row.
- May, Rollo (1975): *Mot til å skape*. Oslo: Aventura Forlag
- Meyer, Leonard.B. (1956): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Miller, Alice (1997): *The Drama of the gifted Child: The search for the True self*. New York: Basic Books.
- Myskja, Audun (2003): *Den Musiske Medisin: Lyd og musikk som terapi*. Oslo: Cappelen.
- Næss, Arne (1965): *Moderne Filosofer*. København: Vinters Forlag.

- Næss, Arne (2005): *Sva Marga. Følg din vei. Sitatbok*. Oslo: Flux.
- Palmer, Richard E. (1969): *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*. Chicago: Northwestern.
- Raineesh, Bhagwan Shree, Osho (1999): *Creativity, Unleashing the forces within, Insights for a new way of living*. New York: St. Martins Press.
- Peretz, Isabelle (2003): *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Rinpoche, Sogyal (1996): *Den Tibetanske boken om livet og døden*. Oslo: Grøndhal Dreyer Forlag.
- Ruud, Even (1983): *Musikken – vårt nye rusmiddel?* Oslo: Norsk Musikkforlag.
- Ruud, Even (1997): *Musikk og Identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, Even (2002): *Varme øyeblikk. Om musikk, helse og livskvalitet*. Oslo: Unipub.
- Ruud, Even (2005): *Lydlandskap. Om bruk og misbruk av musikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Sacks, Oliver (2007): *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*. London: Picador.
- Schopenhauer, Arthur, Kjerschow, Peder Christian (1988): *Schopenhauer om Musikken*. Innledning, tekstutvalg og oversettelse av Peder Christian Kjerschow. Oslo: Aschehoug.
- Schopenhauer, Arthur (2000): *Verden som vilje og forestilling*. Oslo: Solum Forlag.
- Seligman, Martin E.P. (2002): *Authentic Happiness*. New York: Free Press
- Sloboda, John A and Juslin, Patrik N. (2001): *Music and Emotion, Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press.
- Sloboda, John A. (2005): *Exploring the musical Mind, Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford: Oxford University Press.
- Skårderud, Finn (2000): *Uro: En reise i det moderne selvet*. Oslo: Aschehoug Forlag
- Slüter, Christian og Sigmund Karterud (2002): *Selvets Mysterier*. Oslo: Pax
- Stravinsky, Igor (1942): *Poetics of Music*. Harvard: Harvard University Press.
- Suzuki, Shunryu (2000): *Zen-sinn, begynner-sinn*. Oslo: Buddhistforbundets Forlag.
- Tame, David (1984): *The Secret Power of Music: The Transformation of Self and Society through Musical Energy*. Destiny Books, Inner Traditions.

- Tanner, Michael (2000): *Nietzsche*. Oxford: Oxford University Press.
- Thagaard, Tove (2006): *Systematikk og Innlevelse: En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget
- Thielst, Peter (1997): *Jeg er intet menneske – jeg er dynamitt: Historien om Friedrich Nietzsche*. Oslo: Gyldendal Forlag
- Tünström, Göran (1983): *Juloratoriet*. Stockholm: Bonniers.
- Varkøy, Øyving (2004): *Musikk, strategi og lykke*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag.
- Van Manen (2003): *The Tone of Teaching: The language of Pedagogy*. London, Ont.: Althouse.
- Wikström, Owe (2000): *Toccata, J. S. Bachs andliga universum; iakttagelser og betraktelser*. Skellefteå: Norma Bokförlag.
- Wilber, Ken (2007): *Integral Spirituality: A Startling New Role for Religion in the Modern and Postmodern World*. Boston: Integral Books
- Wittgenstein, Ludwig (2004): *Om visshet*. Oversatt og med innledning av Steinar L. Bergo og Øystein Hide. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag.
- Xenakis, Iannis (1971): *Formalized Music: Thought and Mathematics in composition*. Bloomington: Indiana University Press.

## **INFORMANTENES FORSLAG TIL MUSIKKSTYKKER MED HØY INSPIRASJONSFAKTOR:**

- 1.     Bachs cello- og cembalokonsserter**
- 2.     Mozarts Pianokonsserter, Requiem, L'amerò sarò costante og "Voi che sapete" fra Figaros bryllup med Fredrica Von Stade**
- 3.     Richard Strauss' "Vier Letzte Lieder" med Jessay Norman**
- 4.     Chopins klaverkonsert i f-moll, e-moll og ballade nr. 2 i F-dur**
- 5.     Leonard Cohens "Ten new songs", "Halleluja" og "dance me to the end of love".**
- 6.     Bill Evans og Elaine Elias' "Here is something for you".**
- 7.     Miles Davis "Kind of Blue"**
- 8.     Count Basies orkestermusikk**

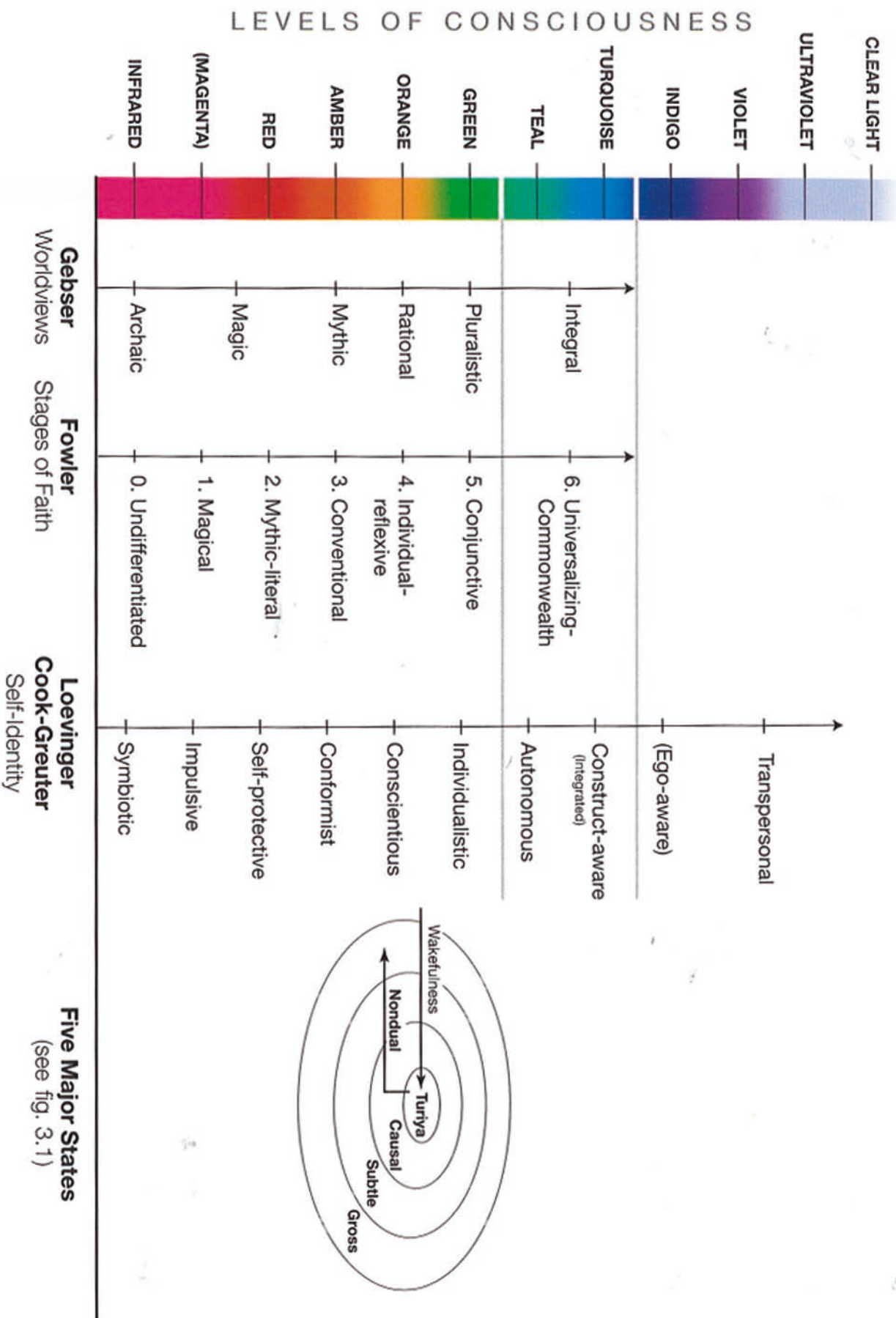


Figure 2.5. Gebser, Fowler, Loevinger/Cook-Greuter.

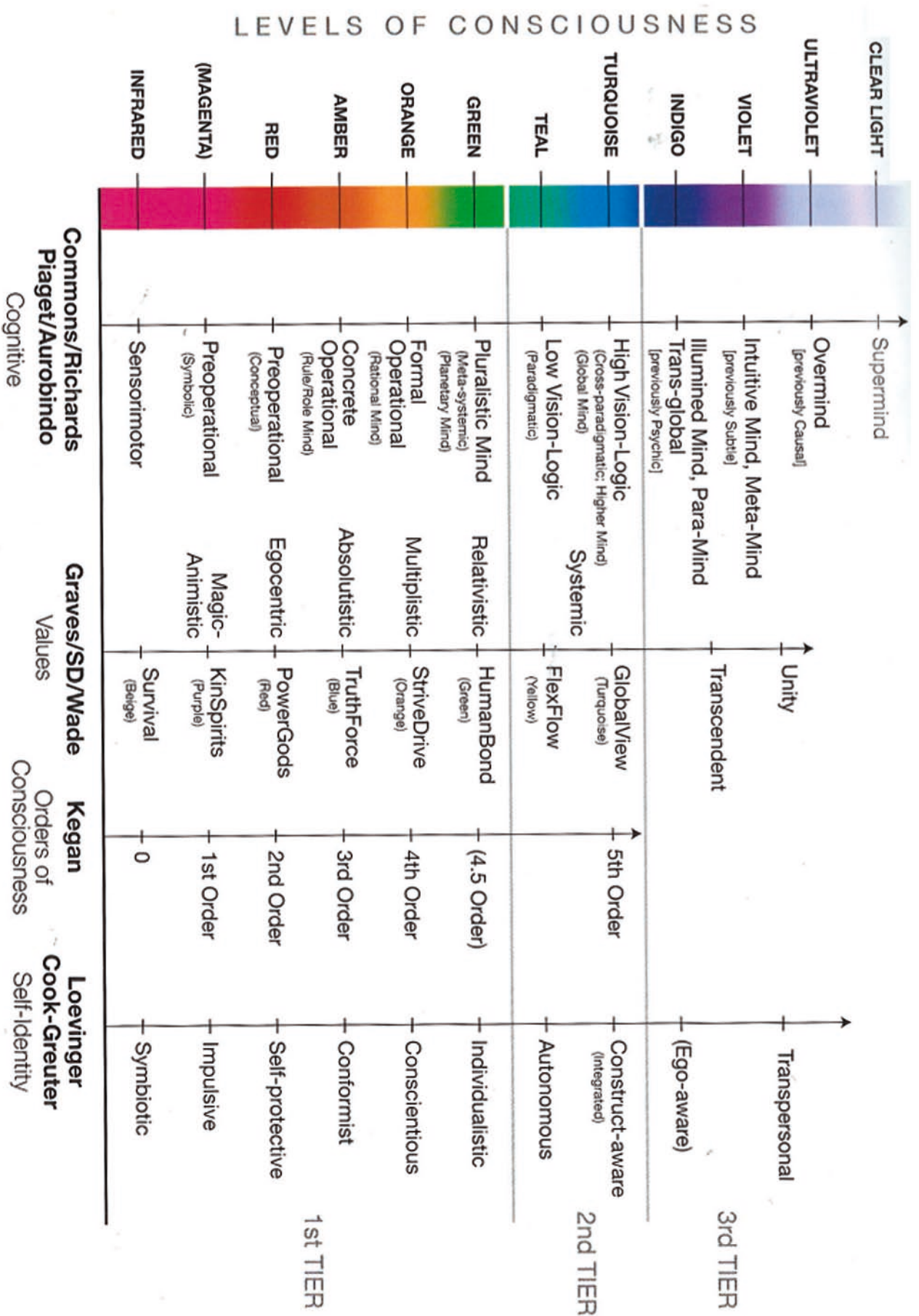


Figure 2.4. Some Major Developmental Lines.









HOMAGE A NOLLI : "A CITY PLAN" 15.03.08 jannis.

Dirigenten arbeidet energisk. Innimellom fikk jeg inntrykk, ut fra håndbevegelsene hans, at han elsket med selve lyden, kjærtegnet den med fingertuppene sine. Det strie håret hadde fått en fuktig glans. Den nye hornisten hadde en svart kjole med splitt langs hele armen, holdt sammen av paljettknapper som blinket i blått, grønt og rødt. Av en eller annen grunn fant jeg dette glimtet av hud mektig opphissende. Jeg fulgte nøye med henne, så hvordan hun stakk armen eller sordinen ut og inn av sjallstykket, så hvordan hun dreide hornet rundt i pausene, ristet spyttet ut av bøylen. Var jeg litt stolt? Flere i salen visste utvilsomt om Ruth Isaksens tragiske (makabre?) bortgang. Også disse holdt kanskje øye med horngruppen. I lange partier hørte jeg ikke annet enn valthornene. Jeg følte meg som valthornets... at jeg hadde løftet dette instrumentet opp fra orkesterets anonymitet. Jeg lyttet. Jeg hørte på valthornene, hvordan de var en umistelig del av klangfargen. Det slo meg, det slår meg, hvor lite språket har å gjøre med denne musikken. Denne blandingen av alvor og... hvordan uttrykke det... ertelyst. Fandenivoldskhet er kanskje ordet. Jeg hørte en wienervals – mitt eneste referansepunkt er disse konsertene fra Wien første nyttårsdag på fjernsynet – bli framstilt som en parodi på seg selv, en spøkelsesaktig dans, musikken tippet hele tiden over i sin egen umulighet. Eller balanserte, på randen til sammenbrudd, eller til en ny musikk, en musikk jeg ikke kunne forstå. En annen verden like under, like ved, skremmende, fascinerende. Jeg satt, uten å ha merket overgangen, og så for meg Beckers bygninger. På bunnen av et hav. Akkompagnert av... hvalsang. Plutselig brøt en mandolin igjennom lydbildet. Og en gitar. Jeg strakte hals, oppdaget disse instrumentene. Var det virkelig sant? At Eva Weiner ble funnet under Ankerbrua med en lutt – en lutt! – heftet fast til jakken? Kvinnen på den dødes plass levde seg veldig inn i stykket, hvis det da ikke var manér. Jeg oppdaget at hun hadde rød neglelakk. Jeg syntes... jeg vil ikke lyde moralistisk, men jeg fant dette upassende, de røde neglene mot den gylne messingen. I mine øyne demonstrerte hun en anstøtelig mangel på respekt for de omstendighetene som hadde virket så til hennes fordel.

Da jeg tok av henne hatten, trodde jeg det var for å se ansiktet

hennes. Hun bøyde også ansiktet mot meg, lukket øynene, bød leppene fram (eller bare tolket jeg det slik?). Alt minnet om et typisk 'romantisk' tablå. Var det ikke til og med fullmåne? Jeg skulle til å kysse henne da jeg oppdaget at jeg holdt den lange hattenålen mellom fingrene; jeg måtte ha trukket den ut for å få av hatten. (Denne kunnskapen var bare noe som lå i meg instinktivt.) Nå la hun hodet mot skulderen min, øynene fremdeles lukket. Ved et slumpetreff vendte det venstre øret hennes rett opp mot spissen av hattenålen mellom fingrene mine. «Hør,» sa hun igjen, hes stemme, varm ånde mot halshuden min. På hva? Jeg hørte bare bilene, ståket fra motorveien tett ved oss, dette moderne som allikevel virket så fjernt fra disse ruinlignende omgivelsene. Og dette suset, over eller under. Et sus som fra ventilasjonssystemet i en computer. Suset fra selve tilværelsens harddisk. «Hører du den vakre tonen?» sa hun igjen. Plutselig hadde jeg vanskeligheter med å døyve irritasjonen over at hun lot til å høre noe jeg ikke hørte. «Hør,» sa hun. Var det ikke også fullmåne? Og lignet den ikke et foster sett gjennom en hinne, en kylling i et egg? Jeg følte trang til å stikke hull på denne hinnen, denne støyen, stikke en kjepp inn i hjulene på maskineriet som lagde dette suset, få skrudd det av, slik at dette hun åpenbart hørte, lå igjen som en klar tone. Jeg la merke til det fine skinnet i stålet bare centimeter fra øregangen hennes, refleksen fra de oransje gatelyktene på den andre siden av muren. Hun hadde også øresmykker i et stållignende materiale. De tiltrakk hverandre, hattenålen og øresmykkene. «Hør,» sa hun.

Jeg kom til meg selv ved at Ingeborg, under påskudd av å skulle hviske meg noe, kysset meg ømt og deilig bak øret. Jeg kjente strålingene ut i kroppen, og ørene åpnet seg igjen for musikken. Jeg lyttet oppmerksomt. På et punkt gled symfonien fra noe voldsomt kaotisk, noe demonisk og grusomt, inn i et avklart parti, med et preg av noe fundamentalt; denne fete lyden frambrakt av strykerne, særlig cello og bass. Brått var musikken kjennetegnet av så mange lag av lyd, så tett inntil hverandre, så sammenslynget, at tonene ble et knugende favntak, gikk rett i kroppen. Jeg vil uten å nøle sammenligne det med å slippe seg ned i et varmt badekar etter åtte timers muskelknyttende overtid.